anxa
86-B
5219

THÉORIE NATURELLE

DES ARTS

ou

VOYAGE PITTORESQUE A LA RECHERCHE DU BEAU

par

A. DE LA FOULHOUZE

SAINT-ÉTIENNE
IMPRIMERIE TYPOGRAPHIQUE MENARD
RUE GRENETTE, 11

1880

THÉORIE NATURELLE
DES ARTS

OU

VOYAGE PITTORESQUE A LA RECHERCHE DU BEAU

PAR

A. DE LA FOULHOUZE

SAINT-ÉTIENNE
IMPRIMERIE TYPOGRAPHIQUE MÉNARD
RUE GÉRENTET, 14

1889

INTRODUCTION

Quelles sont les conditions sensibles ou plastiques du beau? Quels sont les caractères visibles et saisissants de la loi qui le régit?

Un artiste raisonneur, inquiet des principes de son art et qui cherche à formuler le *Credo* de sa foi, se pose ces questions.

Après avoir lu les critiques anciens et modernes; après avoir recueilli toutes les définitions connues du beau, depuis la célèbre définition de Platon : « le beau est la splendeur du vrai, » jusqu'à celle du philosophe Hégel : « le beau, c'est l'identité de l'idée et de la forme; » après avoir compulsé le livre de M. Cousin, du *vrai,* du *beau* et du *bien*, où le beau, dans son principe, est ramené à la beauté morale ou à l'idée pure ; après avoir frappé à toutes les portes de la science, l'artiste n'est pas beaucoup plus avancé. Tout ce qu'il vient de lire lui paraît très bien pensé, très bien dit, mais il ne peut en tirer la moindre règle

applicable à son usage, et ces questions restent toujours devant lui dans l'attitude mystérieuse et pressante d'une demande qui attend une réponse. Quelles sont, se dit-il encore, les conditions sensibles ou plastiques du beau? Quelles sont les règles certaines, positives, qui ont guidé les grands maîtres et que je dois suivre pour reconnaître et exprimer le beau à mon tour?

Tournant le dos aux sphinx énigmatiques de l'Institut, notre artiste va consulter les grands maîtres dans les galeries du Louvre. Là, il admire les sculptures égyptiennes, les colonnes de Ninive, la *Vénus* de Milo, les figures du fronton et de la frise du Parthénon de Phidias, les *Esclaves* de Michel-Ange, la *Diane* de Jean Goujon, le *Milon* de Puget; plus loin, le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico de Fiesole, la *Sainte-Famille* de Raphaël, l'*Antiope* du Corrège, la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci, les *Noces de Cana* de Véronèse, le *Christ au Tombeau* du Titien; plus loin encore, le *Philosophe* et le *Ménage du Menuisier* de Rembrandt, la *Sainte Claire* de Lesueur, le *Déluge* du Poussin, le *Buisson* de Ruysdaël, l'*Ile de Cythère* de Wateau; puis enfin, le *Christ en Croix* de Prud'hon, les *Pestiférés* de Gros, la *Méduse* de Géricault et le *Plafond de l'Apothéose d'Homère* d'Ingres. En sortant des galeries, il contemple avec satisfaction le pavillon de l'Horloge de la

cour du Louvre et la *Colonnade* de Perrault. Saturé de chefs-d'œuvre et d'admiration, il va s'accouder sur la balustrade du Pont des Arts ; son œil s'amuse à suivre les lignes heureuses des quais et du Palais des Tuileries se dégradant dans les brumes dorées du couchant qui couronnent l'Arc de l'Etoile. Alors, résumant ses impressions, il se dit : « Ces statues, ces tableaux, ces monuments que je viens de voir, cette perspective qui charme et repose ma vue, toutes ces choses sont belles certainement et toutes sont variées d'aspect, de forme et de sentiment ; toutes sont vraies, toutes sont splendides, mais de tant de façons différentes qu'il me paraît bien difficile de saisir les termes généraux de la loi commune qui les domine. Evidemment, le beau existe ; c'est incontestable ; ce que je viens de voir m'en donne la preuve cent fois répétée et de cent manières différentes ; d'ailleurs le mot est dans toutes les langues, dans toutes les bouches, et depuis des siècles on se dispute autant sur le mot que sur son application ; la discussion dure toujours ; quand s'arrêtera-t-elle ? Dieu le sait ! En attendant, nous courons à l'aventure de théories en théories, sans trouver un terme un peu solide où nous puissions nous attacher. Cependant, le sentiment nous dit que si le beau existe, il doit être simple dans son essence et obéir à une loi

générale comme tous les autres faits de la nature qui se produisent avec persistance, indépendamment des lieux et des temps, et cette loi doit être elle-même assez simple, assez limpide pour se traduire en langue vulgaire, assez large, assez complète pour s'appliquer à tous les phénomènes, tous les faits saisissants, toutes les figures, tous les tableaux de la nature et de l'art, toutes les belles œuvres de l'esprit ou du cœur humain, si variés qu'ils soient, qui éveillent en nous l'idée de la beauté. Serait-ce à dire que le beau se conçoit plutôt par sentiment que par démonstration? Faudrait-il se contenter de le formuler, ainsi que l'a fait un écrivain moderne à bout de définitions: « Le beau, c'est le beau et voilà tout? » Eh bien, soit! le beau, c'est le beau; comme l'électricité, c'est l'électricité; comme le soleil est le soleil, sans que nous sachions ce qu'ils sont dans leur essence; mais l'électricité, le soleil obéissent à des lois de mouvement et d'action que nous avons pu reconnaître et appliquer à nos besoins; l'électricité transmet la parole humaine à travers les distances; le soleil dessine les images de la photographie et règle nos horloges. Il est vrai que le beau est un être moins saisissable que le fluide subtil de la lumière; cependant, il échauffe la poésie, la musique, il guide la brosse du peintre, le ciseau du sculpteur, le compas de l'architecte;

il nous frappe dans certains aspects de la nature, dans les actions des gens de cœur, les œuvres des grands écrivains; il marque les hommes et les choses d'un signe particulier; il y laisse une empreinte plus ou moins profonde qui parle à notre âme et l'émeut; en un mot, il anime la matière. — Ah! il anime la matière? Pas au même titre, sans doute, que l'électricité, mais il la transfigure et lui donne un aspect qui nous saisit, nous remue; il y a donc quelque chose de saisissable dans le beau, on peut donc étudier ces empreintes, vérifier ces formes transfigurées, analyser, déterminer dans une certaine mesure, les signes, les traces que laisse le beau en contact avec l'homme ou les objets de la création; et, de l'ensemble de toutes ces observations, faites avec une scrupuleuse attention, dûment contrôlées et comparées, doit résulter nécessairement la science du beau visible, indépendamment de toute définition absolue.

C'est un voyage pittoresque et moral à entreprendre à travers les régions diverses du monde physique et animé où croît cette plante rare qu'on appelle la beauté. La relation de ce voyage peut intéresser les poètes, les artistes, les ouvriers ou les gens du monde : Ce livre estencore à faire. — Je ne suis qu'un ignorant, un idiot à qui l'identité de l'idée et de la forme

paraît un mythe aussi nébuleux que celui de la métempsycose; eh bien, pour ma satisfaction personnelle et celle des ignorants comme moi, je veux quand même tenter ce voyage, essayer cette étude. C'est un travail long et délicat en vue d'un résultat incertain qui, d'ailleurs, importe peu à notre siècle, préoccupé d'autres problèmes qui lui tiennent bien plus au cœur que celui qui consiste à rechercher les lois du beau. Mais, qu'importe ! la carrière est ouverte aux hommes de bonne volonté, le beau n'est pas un produit bâtard de notre imagination en délire, on ne saurait donc interdire la recherche de la paternité à son sujet.

Toute vérité veut être conquise ; elle se retranche comme dans un fort, dont les esprits avides de lumière, tentent l'assaut en téméraires au risque de tomber dans le fossé. Ils y tombent le plus souvent, mais les corps s'empilent, et, à la longue, forment un pont pour un plus heureux qui escalade les derniers sommets de la forteresse, d'où luit, enfin, aux yeux du monde, la vérité découverte ainsi que la gloire de l'inventeur.

Jetons une fascine de plus au fossé, nous n'aurons pas perdu notre temps.

Ainsi dit l'artiste que nous avons supposé plus haut et telles sont l'origine et la raison de ces études.

DISPOSITIONS PRÉLIMINAIRES

Avant de nous engager dans les régions diverses, vagues, sans limites certaines, où fleurit le beau, il est bon de se prémunir d'une méthode rationnelle qui nous garantisse des écarts et des emportements. Pour arriver sûrement, il ne s'agit parfois que de bien partir.

Pour procéder par ordre, la méthode indique trois opérations préliminaires :

1° Bien reconnaître le terrain à explorer et le but qu'on se propose d'atteindre ;

2° Planter des jalons qui indiquent la route, c'est-à-dire établir les principes consacrés, les vérités reconnues, fondements nécessaires de toute science ;

3° S'assurer de la justesse et du jeu des instruments d'investigation ou des moyens de raisonnement.

BUT

Notre but, c'est la recherche et l'étude de tout ce qui donne l'impression du beau. Nous n'avons pas à établir l'existence du beau, le mot est dans toutes les langues, et le mot n'a pu être inventé avant la chose ; car, en toute chose, a dit un philosophe, le fait précède la pensée, et à plus forte raison précède l'expression de cette pensée, soit

dans la langue, soit dans les arts. Le beau existe donc, d'un accord unanime, il ne s'agit que de le reconnaître. Ainsi, le terrain que nous avons à sonder, c'est la nature de nos impressions en présence d'une chose donnée comme belle.

Nos recherches devront être dirigées dans l'ordre physique ou naturel comme dans l'ordre moral (1), car le beau existe dans ces deux ordres; dans le monde naturel il y a de beaux effets, de belles montagnes, de beaux arbres, de beaux animaux, etc. ; comme aussi dans le monde moral il y a de belles œuvres, de beaux caractères, de belles actions, de belles âmes. C'est à ces deux sources que nous devons puiser nos enseignements, c'est là le vrai terrain que nous avons à explorer.

PRINCIPES

« L'homme, dit Pascal, n'est ni ange ni bête ». C'est donc un être intermédiaire entre l'ange et la bête, un animal raisonnable.

Le beau existe-t-il au point de vue de l'ange ou de la bête? Cela ne nous regarde pas, il serait ridicule de le chercher, on risquerait de faire la bête, comme le remarque très bien le profond penseur que nous venons de citer.

(1) J'entends par ordre physique ou naturel tout ce qui tient directement à la matière, et par ordre moral tout ce qui appartient au domaine de l'âme qui n'est pas moins naturel.

Aussi, quand Voltaire dit : « Rien de plus beau aux yeux du crapaud que sa crapaude aux gros yeux sortant de la tête », il n'en sait rien et n'en peut rien savoir, à moins qu'il n'ait vécu dans l'intimité des philosophes batraciens. Nous devons donc rechercher le beau uniquement au point de vue de l'homme, cela seul est dans notre puissance.

Pascal ajoute : « Nous sommes composés de deux natures opposées et de divers genres, d'âme et de corps, car il est impossible que la partie qui raisonne en nous soit autre que spirituelle ». Ces deux éléments de la nature humaine sont généralement acceptés comme une vérité reconnue, un axiome d'où nous pouvons partir en toute assurance.

Sans prendre parti dans la querelle des philosophes qui acceptent ou récusent les idées innées, on peut reconnaître, et c'est la base essentielle de toute notre théorie, que les idées de l'absolu, de l'infini, de l'éternité, de l'immensité, de la perfection idéale, de la perfection dans le bien, de la justice immuable, nous sont aussi naturelles et plus nécessaires que celles qui dirigent notre vie matérielle. Ces idées ont donné naissance à la religion, à la poésie, à l'art, à la métaphysique, à la science, comme l'entendaient Descartes, Leibnitz et Newton. La religion, la poésie, l'art, la

métaphysique, le sentiment de l'éternel, de l'infini, qui a inspiré jusqu'aux découvertes de la science, toutes ces forces aussi anciennes que le genre humain, ne mourront qu'avec lui.

Par l'intermédiaire de la sensation qui appartient au corps, nous percevons les idées particulières dont les objets matériels sont l'occasion.

Par l'intermédiaire de l'âme, nous remontons aux idées universelles, nécessaires, qui nous viennent de Dieu, comme l'a démontré Descartes par l'argument suivant : « De cette union étroite de l'âme et du corps, dit-il, naît l'imperfection de l'âme. Cette notion d'imparfait, de contingent, de fini, m'élève directement à celle de parfait, d'absolu, d'infini. Et que suis-je, moi qui ai cette idée d'infini ? N'est-il pas évident que ce n'est pas moi qui l'ai faite, cette idée supérieure à moi et que je ne peux ni modifier ni détruire ? Elle est donc en moi sans se rapporter à moi ; elle se rapporte donc à un être nécessaire, infini, parfait, et cet être c'est Dieu ».

Ainsi, il est établi que l'homme est double ; par le corps, il subit les instincts de la bête et se met en rapport avec les objets matériels d'où dérivent les idées particulières ; par l'âme, l'homme s'élève aux idées universelles, nécessaires, qui viennent de Dieu. « C'est la raison qui

noue la chaîne entre les idées occasionnelles venant des sens et les idées absolues ou innées. C'est par elle que s'opère la combinaison entre ce que notre entendement reçoit des sens et ce qu'il reçoit de Dieu » (1).

Retenons bien ceci : les idées d'infini, de parfait, d'universel, d'absolu, sont des idées supérieures, que la main de Dieu a disposées dans l'âme de tous les hommes.

MOYENS D'INVESTIGATION

Nous avons reconnu le terrain et posé les principes, il nous reste à nous assurer les moyens d'investigation et de raisonnement.

Nous avons dit que nos recherches devaient être dirigées dans l'ordre physique comme dans l'ordre moral, au point de vue particulier de l'homme, en fixant notre attention sur tout ce qui donne la sensation du beau. — Mais, comment raisonner sur des exemples de beauté et comment les choisir ?

On l'a dit depuis longtemps, tout se tient dans la création et tend à l'unité, en suivant des degrés hiérarchiques sensibles dans les deux ordres que nous avons indiqués ; les moyens d'investigation, pour l'un comme pour l'autre, doivent être analogues.

(1) *Terre et Ciel*, Jean Reynaud.

Que fait le savant dans l'étude des lois de la nature ? Ces lois, pour l'homme attentif et intelligent, découlent de l'observation de phénomènes, de faits identiques, persistants, se reproduisant partout avec les mêmes caractères. Pour bien observer ces faits, il les soumet à l'analyse, afin de les dégager des circonstances étrangères qui les entourent et leur laisser leur aspect simple et saisissant ; puis il procède par synthèse pour assembler leurs caractères généraux comme en faisceau et en déduire la formule de la loi qu'ils consacrent.

Pour appliquer la même méthode à la recherche des lois du beau, nous devons examiner, avec une grande attention, tout ce qui donne l'impression du beau, d'un consentement général et traditionnel, en tout temps, en tout pays, dans l'ordre naturel et moral. Dans cette excursion à travers des régions diverses, nous ferons une collection de faits simples et bien constatés ; puis de la comparaison de ces faits dans leurs caractères communs, leurs rapports et leurs dissemblances, nous devrons déduire des principes, des formules générales dont la vérité se vérifiera en en faisant l'application aux œuvres de l'art que l'admiration des siècles a consacrées.

ANALYSE, SYNTHÈSE & RAISONNEMENT

Dans les opérations que nous venons d'indiquer, l'analyse et la synthèse sont les instruments que la logique met à notre disposition. Il est bon de les examiner.

L'analyse est un procédé de division ; elle sépare, désunit, décompose. Les mots ont quelquefois une éloquence naturelle qui dit beaucoup ; ce mot de décomposition exprime parfaitement l'action et le but de l'analyse ; elle va du composé au simple, de l'ensemble aux parties ; elle brise, elle détruit, elle tue pour pénétrer dans la substance intime des choses, pour arriver aux éléments simples, aux causes premières qui se trouvent à cette limite infranchissable où vient se heurter notre intelligence ahurie. L'analyse c'est le pic du pionnier qui déchire les flancs de la terre ; c'est la hache, c'est la scie qui sapent, mutilent les arbres ; c'est le scalpel qui ouvre les cadavres ; c'est un instrument de décomposition, un instrument de mort.

La synthèse agit en sens inverse ; elle va du simple au composé ; c'est un instrument d'union et de rapprochement ; elle rassemble les matériaux que lui fournit l'analyse, les choisit, les combine, les organise suivant les lois qu'elle a observées et leur donne une nouvelle existence.

C'est la truelle du maçon, le moule du fondeur, le creuset du chimiste ; c'est l'agent de création de l'esprit humain, le moyen de composition de la vie intellectuelle ; c'est le ministre de la loi d'amour.

On le voit, l'analyse et la synthèse sont deux instruments destinés par leur nature à agir de concert ; ils doivent s'aider réciproquement et s'employer à tour de rôle pour que la raison puisse en tirer profit. L'analyse seule conduit au néant, et la synthèse, sans le secours de l'analyse, fonctionne dans le vide.

Ainsi, le raisonnement doit s'appuyer sur l'analyse comme sur la synthèse ; mais le raisonnement lui-même est un instrument sujet à perturbations. Il peut fonctionner à merveille et donner des résultats faux ; on voit tous les jours d'habiles logiciens conclure très rigoureusement à l'absurde. Ce fait étrange est facile à expliquer. Qu'est-ce qu'un raisonnement ? C'est la comparaison que fait notre esprit entre deux objets, dont l'un, donné comme vrai, sert de terme de comparaison pour apprécier l'autre ; à vrai dire, le raisonnement est une balance. Or, si juste que soit une balance, si vous employez de faux poids, la pesée, la comparaison n'est exacte qu'en apparence et l'opération est un mensonge.

Pour raisonner juste, il faut employer des poids

marqués au titre de la vérité, c'est-à-dire qu'il faut partir de principes vrais, incontestés et contrôlés par la conscience universelle. Les principes, vérités premières qui ont reçu le nom d'axiomes, s'imposent, d'autorité divine, à la conscience universelle ; leur clarté est si évidente qu'elle n'a pas besoin de démonstration. La partie est plus petite que le tout, il n'y a pas d'effet sans cause, rien ne provient de rien, deux choses égales à une troisième sont égales entre elles, sont des vérités dont le sentiment est commun à tous les hommes ; elles constituent le véritable fonds de ce qu'on appelle le sens commun, juge souverain dont les décisions sont sans appel et qui rend ses arrêts depuis l'origine du monde en dépit des variations humaines.

D'après ce que nous venons de dire, on comprend ce qui importe le plus dans les études que nous avons à faire : c'est d'examiner les faits d'un œil sain et non prévenu, d'en bien constater les caractères généraux et leur certitude en nous appuyant sur les vérités premières contrôlées par la conscience universelle.

On accepte volontiers les faits généraux, parce qu'ils sont plus près de ces vérités ; par contre, il n'y a rien de plus difficile à établir qu'un fait particulier. Si vous dites : « Le raisin est un fruit qui produit une boisson généreuse et qui plaît à

la plupart des hommes ; le vin est un agent de civilisation, il a fait des conquêtes ; la bière et la limonade n'en ont jamais fait », vous trouverez peu de contradicteurs. Mais quel est le meilleur des vins ? Ici la discussion s'engage et soulève autant d'opinions diverses qu'il y a de crûs célèbres.

Ainsi, notre attention devra s'appliquer de préférence aux objets dont les caractères sont les plus marqués, les plus saillants, les plus généraux, et qui, par la réunion de ces caractères, constituent des types. Pour bien les apprécier, nous tâcherons d'en saisir les *dominantes,* c'est-à-dire les signes caractéristiques par excellence.

Dans l'étude des sciences naturelles, le savant que nous avons pris plus haut pour exemple, a recours à des instruments d'une précision relative suffisante pour qu'il y ait certitude.

Dans l'appréciation des lois de sentiment comme celles qui doivent nécessairement régler les conditions du beau, nous n'aurons à notre service qu'un seul instrument de contrôle : la conscience générale ; il ne peut y en avoir d'autres, mais prenons garde, cet instrument comporte un élément de perturbation dont il faudra tenir grand compte. Cet élément de trouble, c'est la liberté ; la liberté, attribut de supériorité de l'ordre moral. Cet élément est essentiellement individuel et

variable isolément. Mais si nous appliquons nos observations à des faits acceptés en tout temps et tout pays par la conscience générale, nous aurons ainsi un degré de certitude suffisant pour affirmer la vérité de nos déductions, nous aurons pour nous la force de l'opinion commune, force de vérité relative, si l'on veut, mais qui devient importante quand elle s'appuie sur des faits reconnus, acceptés partout, et qui n'ont pu être produits par un concert d'habitudes ou de traditions de races. La variété des mœurs, des coutumes locales peut et doit confirmer la vérité des idées communes. Nous le répétons : la seule vérité qui puisse nous servir d'appui, c'est le sens commun, la conscience. Si le lecteur, à chacune des observations que nous lui soumettrons pendant notre voyage, se dit : « Cette impression est vraie, je l'ai sentie », nous n'en demandons pas davantage.

Des indications méthodiques que nous venons d'établir, il résulte que cette étude du beau devra se diviser en trois parties principales et distinctes :

1° Analyse. — Recherche et observation du beau dans l'ordre naturel et moral, y compris l'analyse des faits et des déductions particulières provenant de chaque observation.

2° Synthèse. — Démonstration générale des

conditions du beau résultant de l'ensemble des faits et des déductions recueillies, y compris les formules ou définitions des lois constatées.

3° Preuve. — Vérification des formules par application dans les arts, les belles-lettres, et toutes les manifestations de l'esprit ou du cœur humain, y compris les théories spéculatives et les règles pratiques.

Nous pourrons y joindre une quatrième partie, qui contiendra le résumé des trois parties principales et la conclusion.

Ces dispositions préliminaires, ces préparatifs de stratégie philosophique, paraîtront peut-être un peu minutieux et pédantesques, mais ils sont motivés par notre désir de bien faire. Dans une étude aussi délicate et décevante que celle que nous voulons entreprendre, on ne saurait s'entourer de trop de précautions.

Maintenant nous connaissons la route, la boussole nous guide, nos instruments sont prêts, partons à la découverte de ce produit merveilleux, si intéressant dans ses variétés et ses transformations qui réjouit l'âme, transfigure la matière, et dans son essence compose le pain des anges (1).

(1) Le pain que je vous propose sert aux anges d'aliment (Racine).

PREMIÈRE PARTIE

RECHERCHES

PREMIÈRE SÉRIE

OBSERVATIONS PRISES DANS L'ORDRE PHYSIQUE

CHAPITRE PREMIER

La Mer[1]

§ I

S'il est un fait certain, constant, universel, c'est que la mer est belle pour tout le monde. Il serait impossible de choisir un type de beauté naturelle plus généralement accepté. Pour ma part, je ne connais rien de plus beau.

Au midi comme au nord, en Amérique comme en Europe, partout la vue de la mer produit une impression profonde. On se prend à rester des heures entières dans la contemplation de cette

(1) Si parmi nos lecteurs il en est un qui ne soit pas sensible à la beauté de la mer, qu'il ferme ce livre, il n'est pas fait pour lui.

plaine émue, aux horizons infinis. Quand on l'a vue une fois on ne l'oublie plus ; on y revient pour y être venu, jamais on ne s'en lasse. N'entendez-vous pas souvent dire : « Je veux voir la mer avant de mourir ! » Les marins eux-mêmes, que devrait blaser l'habitude, se passionnent pour la mer et ne peuvent la quitter. Ils vivent sur son sein, comme on vit avec une maîtresse aimée, dans les alternatives mordicantes de sa nature fantasque; ils l'aiment jusque dans ses colères et ses perfidies. Et pourtant, ils le savent, elle est pour eux comme une tombe toujours ouverte. Quand l'âge leur impose le repos, ils viennent la revoir chaque matin, interroger d'un œil inquiet sa physionomie, son air pour savoir si elle est bonne ou mauvaise, puis ils finissent par mourir en amants fidèles sur ses bords nus et ravagés.

Que la mer tourmentée par la tempête soulève tous ses tumultes avec une rage de puissance effrénée, ou qu'apaisant ses agitations, elle semble se reposer dans la contemplation de l'azur du ciel, l'intérêt est sans cesse en éveil ; il varie dans son intensité suivant l'occasion, mais ne s'éteint jamais dans l'ennui de la monotonie.

Ce grand spectacle de la mer a sur nous des prises si profondes que l'âme la plus empêtrée dans la matière se sent enlevée, et, franchissant

de plein saut les plus hauts degrés de l'admiration, emportée sur les ailes du ravissement religieux, elle se dit : « Dieu, que c'est beau ! »

Cette impression religieuse est si vraie qu'on ne conçoit pas qu'il soit possible de rire à la vue de la mer.

§ II

Comment se produisent les vives impressions ? Examinons bien les circonstances occasionnelles et la nature des sensations du spectateur.

Indépendamment de son état, il est remarquable que plus l'aspect de la mer est étendu et simple de lignes, plus l'impression est forte ; l'idée grandit avec l'horizon et se perd dans l'infini. Le cadre du tableau n'a pas besoin d'ornements ; les côtes arides de la Bretagne ne font que mieux ressortir la majestueuse étendue de l'Océan. Il faut de larges ouvertures pour que la vue puisse embrasser la mer dans son amplitude; une baie resserrée irrite le désir, on va au promontoire. Dans les ports, les navires qui vont et qui viennent, l'ardente fermentation du commerce, l'activité fiévreuse du peuple et des marins obligent l'attention et la distraient de tout autre intérêt. Un port est comme un vestibule où affluent les serviteurs et les courtisans de sa puissance, la mer n'est pas là ; tout paraîtrait mes-

quin auprès d'elle. La mer veut être vue dans sa grandeur et sa nudité.

Pour en jouir pleinement et sentir cette passion de l'infini, profonde, fascinante, où l'âme rêveuse s'absorbe avec effusion comme dans un milieu sympathique, il faut être assis sur la corniche démantelée des falaises, ou sur la lisière frangée d'écume d'une plage étendue qu'emplit seule la grande voix qui plane sur les eaux.

Dans ces conditions, l'impression atteint son maximum d'intensité ; l'idée d'infini, d'immensité, d'espace incommensurable se développe dans des proportions telles, que l'imagination cloche à la suivre. Qu'est-ce donc que cette idée d'immensité, d'infini, qui domine tout en dépit de la connaissance que nous avons des limites certaines de la mer ? C'est une idée de l'ordre supérieur, surnaturel, divin ; ordre reconnu et établi par Descartes comme nous l'avons vu. C'est une idée abstraite, absolue, qui naît, surgit directement de la vue d'un objet matériel, fini, contingent, et qui persiste à se produire malgré les démentis de la géographie et des sciences positives. Ce fait est remarquable et mérite notre attention.

§ III

Il est temps d'ouvrir notre carnet et de prendre note des observations. Constatons précieusement

ce fait, c'est que l'idée supérieure d'infini, d'absolu, découle naturellement d'un effet simple.

Rien de plus simple en vérité que l'aspect de la mer ; une ligne horizontale continue qui sépare une grande masse d'eau d'une grande étendue de ciel, et... c'est tout.

Non, ce n'est pas tout, le tableau qui semble uniforme à première vue, est au contraire très varié, mais varié par dégradations presque insensibles. La simplicité est franchement dans l'ensemble, mais elle s'adoucit, se modifie dans les développements. Cette distinction est importante à étudier. Aiguisons bien notre attention et tâchons d'emprunter la délicatesse de l'œil du peintre et de l'oreille du musicien.

§ IV

Le spectacle de la mer nous pénètre par deux sens, la vue et l'ouïe : nous percevons des lignes, des couleurs, des mouvements et des bruits. Comme nous opérons au point de vue des sens, les phénomènes apparents doivent seuls nous préoccuper ; ils constituent tout notre domaine ; nous ne pouvons pas naturellement voir au-delà. Le savant pousse son analyse plus avant dans la substance intime des choses. Pour nous, qui n'avons à apprécier que les impressions à distance, la mer ne peut se décomposer en parties

plus simples que lignes, couleurs, mouvements et bruits. De là, quatre modes différents de sensations à analyser. Nous allons les prendre chacun à part, comme partie intégrale de notre sujet.

Convenons d'abord des conditions de point de vue. Pour bien voir un tableau, il n'y a qu'un point indivisible ; ce point, la perspective le donne, le tableau étant régulièrement limité par un cadre, le spectateur doit se reculer jusqu'au point où les rayons visuels de son œil comprennent exactement les limites du cadre. Dans le spectacle de la nature, il y a aussi un point nécessaire pour bien voir. Mais pour le fixer, l'observateur doit déterminer lui-même le champ de ses observations selon l'importance de l'objet qui le sollicite.

Pour observer convenablement la mer, nous la prendrons dans un état moyen, c'est-à-dire quand elle n'est ni trop calme, ni trop agitée, et que nos sens peuvent souffrir sans trouble, et dans une mesure suffisante, les sensations qu'ils en reçoivent dans les quatre modes que nous avons indiqués.

De plus, nous nous placerons à un point choisi, d'où notre œil puisse embrasser le tableau dans son ensemble et ses parties principales sans risquer d'être retenu et séduit par l'une aux dépens des autres. Pour bien juger les objets variables

ou susceptibles de plus ou de moins, il ne faut pas les prendre dans leurs excès, mais dans leurs habitudes. Pascal dit : « Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême. Trop de bruit nous assourdit, trop de lumière nous éblouit, trop de distance et trop de proximité empêchent la vue ». On peut ajouter pour les besoins de la cause : trop de mouvement fatigue, trop de calme nous ennuie. « Bornés en tout genre, dit encore Pascal, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes, se trouve en toutes nos puissances, et c'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu ».

§ V

1° La Ligne d'horizon

Etant ainsi convenablement placés, ouvrons l'œil de l'analyse ; les observations que nous avons à faire sont si déliées qu'elles demandent toute notre attention.

La ligne d'horizon qui limite la mer est caractéristique, c'est la ligne de construction de la mer. Sans cette ligne continue que dépassent seules les premières assises de la voûte céleste, l'idée de la mer ne peut prendre d'assiette positive, elle flotte incertaine.

Qu'un voyageur égaré dans un pays inconnu, par un temps sombre, s'approche de l'Océan : des bruits profonds le frappent ; il entend au loin

comme des mugissements intermittents ; c'est peut-être un torrent tourmenté dans sa course qui franchit les obstacles par bonds répétés. Il s'avance : une baie s'ouvre devant lui embrassant dans son cercle une vaste étendue d'eau largement agitée... c'est un fleuve, un lac ou la mer ? Il ne sait. Le temps s'élève, la ligne de l'horizon se dégage, cette fois, le voyageur n'hésite plus : « C'est bien la mer ! »

C'est en raison de ce fait que la logique naturelle des langues a donné le nom de mer à toute étendue d'eau assez grande pour se profiler sur le ciel, par une ligne droite, sans autre intermédiaire. Ainsi, la mer Morte et la mer Caspienne ne sont pas des lacs, quoiqu'elles n'aient comme les lacs, aucune communication immédiate avec l'Océan ou la Méditerranée.

La ligne d'horizon est donc la base fondamentale de l'idée de la mer ; elle lui appartient en propre ; les autres impressions de couleurs, mouvements et bruits ne suffisent pas à elles seules pour la faire reconnaître. Elles viennent se ranger, à leur ordre, sous la ligne d'horizon comme pour soutenir et confirmer sa domination.

Cette ligne dominatrice s'établit comme barrière suprême, comme limite régulière au-dessus de la masse mouvante des vagues, dont les lignes

brisées et fuyantes vont se perdre par sillons inégaux, successifs, gradués, dans la ligne magistrale qui les contient.

Mais, remarque importante, cette ligne elle-même ne se poursuit pas avec une rigueur géométrique absolue ; elle se rompt par places indéterminées, elle semble même palpiter dans la fluidité lumineuse du lointain ; souvent le ciel vient l'estomper de vapeurs fugitives, le soleil la briser d'éclats pétillants ; parfois elle s'efface dans les nuages, mais quelque variables que soient ces circonstances, cette ligne garde sa rigidité dans une plus grande étendue, et si, par un cas fortuit, elle disparaît totalement elle emporte avec elle l'idée de la mer.

Ici se présente une objection : si serré qu'on bâtisse, il se trouve toujours quelque issue pour livrer passage à la critique.

Dans les climats méridionaux, dira-t-on, par suite de la raréfaction de l'air, la ligne de mer se profile avec une sécheresse et une dureté presque constantes.

C'est vrai ; mais à cela j'ai plusieurs réponses. D'abord, comme nous le verrons successivement en poursuivant notre voyage, les conditions de la beauté pour les spectacles de la nature changent suivant les climats, les lieux, les heures du jour, et beaucoup d'autres circonstances. Nous obser-

vons actuellement en France, sur les côtes de la Normandie si l'on veut ; les aspects de la nature méridionale me sont moins familiers et demanderaient une analyse spéciale. Il est probable que dans les régions transatlantiques la beauté de la mer se montre à des moments choisis, comme par exemple à la faveur des nuits des tropiques, si vantées par certains voyageurs. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer de confiance que dans le cas où la mer se présente fermée par une ligne rigoureusement tendue, le spectateur est moins sensible à sa beauté ; il est blessé, fatigué par cette ligne sèche et inflexible. « La grandeur a besoin d'être quittée pour être sentie. La continuité fatigue en tout. » Ce principe d'expérience, inhérent à la nature humaine, est si vrai, que lorsqu'on se trouve en pleine mer, entre le ciel et l'eau, et que la ligne de l'horizon nous enveloppe de toutes parts, cette grandeur où nous flottons, comme un point perdu dans l'immensité, nous échappe complètement ; elle n'est plus à la mesure de nos sens, nous restons froids et insensibles ; et à la longue, l'ennui, la lassitude, l'horreur du vide nous assiègent et nous écrasent. Qui n'a pas entendu parler de la monotonie énervante des longues traversées ?

Il en est de même des ballons, l'aréonaute qui n'a plus la terre en vue se trouve absolument

absorbé dans l'étendue, dans le vague de l'atmosphère; il n'éprouve aucune impression génératrice de l'idée de la beauté. Si son esprit est assez dégagé des intérêts de sa conservation pour s'occuper de ce qui l'environne, il ne sait où se prendre et se balance dans l'inconnu comme la nacelle qui le porte. Quelques aréonautes ont parlé de spectacles aériens éclairés de toutes les splendeurs de la lumière jouant dans les vapeurs et qui se rencontrent, quelquefois, au milieu de certains entassements de nuages roulés et capricieusement étagés. Mais alors le tableau a des limites et se trouve à la portée des sens du spectateur.

2° *Ton général*

Le ton général qui colore la masse d'eau paraît être d'un vert glauque particulier, si propre à la mer qu'on le désigne par son nom : vert de mer.

Sous d'autres climats, la couleur de la mer varie; tantôt le bleu domine, tantôt le jaune, tantôt le blanc. Mais, nous le répétons, nous observons sur les côtes de Normandie, du reste notre analyse est applicable dans tous les cas.

Du bord à l'horizon, ce ton local, plus ou moins foncé, passe par les combinaisons, les nuances les plus fines de la palette et se prête aux caprices des mille reflets qui miroitent à la surface de

l'eau, suivant l'état du ciel; sans compter les panaches d'écume que le vent arrache à la crête des lames, quand la mer moutonne et qui viennent accidentellement brocher sur le tout. Ces nuances, ces reflets, ces accidents si variés qu'ils soient, se fondent si bien dans le ton général, que le plus petit objet étranger, comme une barque, une bouée, une épave, se distinguent parfaitement, même à grande distance.

3° *Mouvement*

Cette masse d'eau s'enfle et s'affaisse par un mouvement qui paraît régulier dans son ensemble et dans son développement. Les ondulations se succèdent par temps rompus et chaque vague vient à son tour lécher la trace de la vague précédente ou mordre la rive plus avant. Ces affirmations des effets du flux et du reflux obéissent à une loi constante dans sa périodicité, mais instante par approximation, non par égalité.

L'effort de la tempête peut causer et agrandir les intervalles des oscillations, il peut contrarier mais non contenir la force graduelle et intermittente du mouvement général.

4° *Bruits*

La respiration puissante qui semble soulever la mer, s'exhale en bruits d'une tonalité grave,

profonde et d'une intensité qui s'enfle et diminue par redoublements et relâchements successifs.

Dans certaines occasions, les sons montent du faible au fort par une échelle d'ascension immense.

Cette impression dominante de sons graves et de force graduée n'est pas détruite par les glapissements plaintifs des lames qui se brisent, ou les gammes de ricanements aigus que font entendre les galets en jouant avec les vagues.

§ VI

Rassemblons le groupe en résumant les observations pour recomposer l'effet d'ensemble de la mer :

1° Ligne d'horizon (signe caractéristique), continue dans sa plus grande étendue, faiblement interrompue par places.

2° Ton général (vert glauque, plus ou moins foncé), rompu par zones dégradées.

3° Mouvement régulier dans son ensemble, coupé par temps inégaux.

4° Bruits d'une tonalité grave se développant par renflements et affaissements inégaux.

Même loi générale dans les quatre modes : Chacun d'eux pris à part, forme un tout marqué par une dominante ; les parties, si variées qu'elles soient, ne sont jamais assez saillantes, assez

déterminées pour usurper sur cette dominante ; d'un commun accord, elles semblent s'unir, s'épauler réciproquement pour ne pas rompre l'équilibre et conserver au tout son caractère impérieux de simplicité, d'unité.

De cette observation rigoureuse autant que nos sens le permettent, se dégage naturellement une loi commune aux quatre modes que nous venons d'analyser et qui peut se résumer par le mot de Pascal : « Tout est un; tout est divers; » ou par la définition de Mendelsohn : « L'essence du beau est l'unité dans la variété. » Mais ce n'est pas complet, comment peut-on comprendre cette variété dans l'unité? Un groupe d'objets divers, pris au hasard, forme-t-il nécessairement un tout? Non, ce n'est pas possible, nous venons de le voir, il faut qu'il y ait une base principale sur laquelle s'établit le groupe et un lien pour le maintenir comme en faisceau. Ce lien, c'est une espèce d'accord, de sympathie, de fusion entre des parties diverses pour maintenir l'équilibre au profit de l'idée principale qui domine le groupe.

C'est un point délicat, il faut le bien comprendre; essayons d'une comparaison :

Qu'on s'imagine une pyramide régulière composée de cailloux différents artistement superposés, tout en gardant sa forme et sa couleur pro-

pre. Chaque caillou contribue au maintien de la pyramide; la figure reste entière. Qu'un seul caillou soit dérangé, l'équilibre se rompt, l'édifice s'écroule et la figure s'évanouit; il ne reste plus qu'un tas de pierres informe, confus, qui ne dit plus rien à l'esprit.

Dans chacun des modes de la mer soumis à l'analyse, nous avons vu le même accord d'équilibre, avec cette différence qu'au lieu d'être fixe, il est en mouvement. Or, qu'est-ce que cet accord d'équilibre, d'union, de fusion, d'effacement, de sacrifice entre des parties diverses au profit d'une dominante qui leur sert de base? C'est l'harmonie. Sans harmonie, l'ordre des parties est rompu et il y a confusion, cacophonie, désordre, chaos d'où cette conséquence que l'harmonie résulte de l'accord par affinité de parties diverses pour former un ensemble, un tout, et ce tout harmonique, c'est l'unité.

On comprend ainsi comment se comporte la diversité dans l'unité. L'unité naturelle n'existe que par groupe harmonique; il ne faut pas la confondre avec l'unité absolue qui ne se conçoit que par abstraction. La simplicité ne résulte pas de la réduction à un élément indivisible, mais bien de l'union, de l'effort de parties différentes et sympathiques accordées pour le triomphe d'une raison commune.

Ainsi s'explique le mot de Pascal et celui de Mendelsohn : « Tout est un, tout est divers. » — « L'essence du beau est l'unité dans la variété. »

§ VII

Nous avons examiné, dans la limite naturelle de nos sens, l'effet que produit la mer décomposée en ses parties les plus simples ; en rentrant dans l'ensemble, dans le tout générique compris sous le mot *mer,* chaque mode que nous avions pris à part comme entier, reprend sa place d'ordre et d'action ; la loi d'harmonie commande toujours dans ce grand ensemble comme dans les parties les plus simples, mais ses serviteurs sont plus nombreux et d'espèces différentes ; elle englobe sous son alliance les circonstances étrangères, accidentelles et maintient constamment le groupe dans un système de pondération admirable. Dans cet ensemble plus complexe, l'ordre s'établit sur la base fondamentale qui fixe l'idée et l'attache à un terme positif, cette ligne d'horizon caractéristique sans laquelle la mer ne peut se concevoir ; les circonstances étrangères, accidentelles, de lieu, de climat, de température, etc., viennent s'enrôler, chacune suivant ses affinités, dans l'un des modes que nous venons d'examiner et y remplit sa partie comme dans un concert, en se soumettant à la loi d'harmonie générale.

Saluons donc l'harmonie, cette loi mystérieuse toute de sentiment et d'amour, cette loi d'union des inégalités qui donne la vie à la matière et se prête aux combinaisons les plus complexes, aux associations les plus étranges, les plus inattendues. Saluons donc l'harmonie comme la mère de l'unité naturelle, comme une des lois premières de la beauté ; nous aurons à lui rendre hommage plus d'une fois dans le cours de ce voyage.

Mettons soigneusement à part les notes que nous avons prises dans cette première station ; mais avant de passer à d'autres tableaux, il nous reste un fait important à constater et qui résulte de l'ensemble de nos observations.

La mer, ce composé harmonique de parties hétérogènes que nous avons comprises sous les noms de lignes, de couleurs, de mouvements et de bruits, la mer n'est pas immobile ; elle respire, elle remue, elle gronde, elle a une vie qui semble lui être propre, une vie qui nous intéresse et nous émeut par la variété de ses états qui se modifient à chaque instant.

S'il y a calme plat, cet intérêt s'amoindrit considérablement et l'idée supérieure d'immensité, d'infini, s'étouffe, se refroidit sous l'inflexible continuité de la ligne droite, du silence et de l'apathie ; il ne reste pour tout aliment à notre sensibilité que les jeux de la lumière sur un mi-

roir. Ces jeux peuvent être curieux, mais ne suffisent pas pour nous émouvoir.

Par l'impossibilité de rendre la vie, on s'explique la difficulté presque insurmontable qui arrête les peintres dans l'expression de la grandeur de la mer réduite à ses éléments simples. Je ne connais pas un seul tableau fait dans ce but qui soit réussi ; la vérité des lignes et des tons, la profondeur du ciel, la finesse des dégradations, les couleurs déchiquetées des lames, quoique bien observées, tombent dans l'impuissance. Non seulement l'animation manque, mais la mesure, le terme de comparaison font aussi défaut. Le peintre a voulu rendre l'immensité et ses efforts ont abouti à encadrer le portrait d'une vague. Pour appeler l'intérêt sur son tableau, le peintre est obligé de se contenter d'épisodes maritimes où l'homme est introduit. Il faut des vaisseaux, des scènes maritimes, des vues de côte où la mer n'intervient que comme accessoire, comme fond de tableau.

Cette condition de vie, d'animation est donc essentielle ; nous en trouverons une preuve plus saisissante encore dans l'étude qui va suivre et nous transporte au milieu du désert.

§ VIII

LE DÉSERT

Observations par analogie

Les plaines immenses, nues et stériles auxquelles on a donné le nom de déserts, paraissent se présenter dans des conditions analogues à celles de la mer. Ces solitudes offrent à l'œil une grande étendue sablonneuse et brûlée qui, par des ondulations graduées, va se perdre dans une ligne d'horizon à peu près continue. « Cette étendue parfaitement plate conserve toujours, malgré les changements du sol, une couleur générale assez douteuse; les plans les plus rapprochés de l'œil sont jaunâtres, les parties fuyantes se confondent dans des gris violets, une dernière ligne cendrée, mais si mince qu'il faudrait l'exprimer d'un seul trait, détermine la profondeur réelle du paysage et quelquefois mesure d'énormes distances » (1).

Ces conditions de simplicité d'effet sont complètes. On ne dit pas cependant que le désert fasse naître dans l'âme l'idée de la beauté comme la mer. Le désert répond ordinairement aux idées d'horreur et de désolation (2). Un examen

(1) E. Fromentin, *Le Sahara.*

(2) Les Arabes disent : Le désert est une prison sans limites.

attentif amène vite à comprendre à quoi tient cette différence essentielle entre deux tableaux de la nature dont les éléments constitutifs sont semblables à première vue.

Que dit-on des déserts? Dans ces espaces arides, abandonnés, où les hommes et les animaux ne peuvent subsister et s'établir, le voyageur se trouve comme exilé du reste du monde; un air sec et poudreux l'étouffe, un soleil de plomb l'écrase, l'inertie, le silence de la nature l'attristent; la soif de l'air frais, de l'eau, de la verdure le dévore, l'horreur du délaissement, la crainte de la mort lui font cortège jusqu'à l'oasis où il peut enfin se rafraîchir le corps et l'esprit et prendre des forces pour s'arracher à ces plaines d'une grandeur désespérée qui le tue.

« Ce n'était pas l'impression d'un beau pays frappé de mort et condamné par le soleil à rester stérile; c'était une grande chose, sans forme, presque sans couleur, le vide et comme un oubli du bon Dieu » (1). Le pays de la soif, selon les Arabes.

Ici, il est évident que le spectateur, comme nous l'avons vu déjà en pleine mer, se trouve noyé dans son sujet. Les conditions d'état étant poussées à l'excès, l'impression que donne la vue

(1) E. Fromentin, *Le Sahara.*

du désert dépasse beaucoup le point délicat où l'âme s'éveille à l'idée du beau. La simplicité de l'effet d'ensemble se rapproche tellement de l'absolu, qu'elle va jusqu'à l'uniformité, jusqu'à la nudité, jusqu'à la stérilité, jusqu'à l'immobilité, jusqu'à la mort. C'est le mouvement, c'est le bruit, c'est la vie qui font défaut.

Aussi les poètes, les peintres, n'ont jamais pris le désert que comme repoussoir, comme fond de tableau ; pour l'égayer et l'animer, ils y introduisent des caravanes, des chasses aux bêtes féroces, des scènes de la vie orientale où la tournure caractéristique des races arabes et africaines, la forme étrange des animaux, la richesse des costumes, la variété des couleurs, font une heureuse opposition avec la tristesse des terrains et des lignes qui servent à les faire valoir.

Le désert peut quelquefois donner l'idée de la beauté, quand il n'est pas tout à fait nu ; écoutons à cet égard un peintre voyageur qui a étudié le désert d'après nature, on ne saurait mieux peindre avec la plume : « Au demeurant, ce pays très simple et très beau est peu propre à charmer, je l'avoue ; mais, si je ne me trompe, il est aussi capable *d'émouvoir* fortement que n'importe quelle contrée du monde. C'est une terre sans grâce, sans douceurs, mais sévère, ce qui n'est pas un tort et dont la première influence est de

rendre sérieux ; effet que beaucoup de gens confondent avec l'ennui ; un grand pays de collines expirant dans un pays plus grand encore et plat, baigné d'une éternelle lumière, assez vide, assez désolé pour donner l'idée de cette chose surprenante qu'on appelle le désert ; avec un ciel toujours à peu près semblable, du silence, et de tous côtés des horizons tranquilles. Au centre, une sorte de ville perdue, environnée de solitude (El-Aghouat), puis un peu de verdure, des îlots sablonneux, enfin quelques récifs de calcaires blanchâtres ou de schistes noirs, au bord d'une étendue qui ressemble à la mer ; dans tout cela, peu de vivacité, peu d'accidents, peu de nouveautés, sinon le soleil qui se lève sur le désert et va se coucher derrière les collines, toujours calme, dévorant, sans rayons ; ou bien des bancs de sable qui ont changé de place et de forme aux derniers vents du sud ; de courtes aurores, des midis plus longs, plus pesants qu'ailleurs, presque pas de crépuscule ; quelquefois une expansion soudaine de lumière et de chaleur, des vents brûlants qui donnent momentanément au paysage une physionomie menaçante et qui peuvent produire alors des sensations accablantes; mais, plus ordinairement, une immobilité radieuse, la fixité un peu morne du beau temps, enfin une sorte d'impassibilité qui, du ciel, semble être descendue

dans les choses, et des choses avoir passé dans les visages. La première impression qui résulte de ce tableau ardent et inanimé, composé de soleil, d'étendue et de solitude, est poignante et ne saurait être comparée à aucune autre. Peu à peu cependant, l'œil s'accoutume à la grandeur des lignes, au vide de l'espace, au dénûment de la terre,et si l'on s'étonne encore de quelque chose, c'est de demeurer sensible à des effets aussi peu changeants et d'être aussi vivement remué par les spectacles en réalité les plus simples... excepté pendant le siroco, l'horizon se montre toujours distinct et se détache du ciel ; il y a seulement une dernière rayure d'un bleu cendré qui, le matin, s'accuse vigoureusement, mais qui, dans le milieu du jour, se confond un peu avec le ciel, et qui semble trembler dans la fluidité de l'air. » (E. Fromentin, *un Eté dans le Sahara,* p. 188.)

Les conséquences des faits que nous venons de constater sont faciles à déduire : comme nous l'avons dit plus haut, l'immobilité, la continuité dégoûtent en tout.

Plus un effet est composé d'éléments simples, plus le mouvement et l'apparence de la vie lui sont nécessaires. La simplicité poussée à outrance rentre presque dans l'absolu. L'absolu n'est pas de ce monde ; il en est si peu que si les objets qui frappent nos sens s'en approchent de trop près,

il leur faut le mouvement, la vie pour contre-poids, sans quoi l'absolu devient la négation de la vérité matérielle, et dans ce sens, c'est la mort.

CHAPITRE II

Le Soleil couchant

§ I

Si indifférent que soit un homme au spectacle de la nature, il ne l'est jamais en présence d'un splendide coucher de soleil.

Dans les beaux jours de printemps ou d'automne, on voit, quelquefois, le soir, la population si affairée de Paris s'oublier et se grouper silencieusement sur les ponts pour admirer les grandes lignes du Louvre et de l'Arc de l'Etoile se profilant sur un ciel empourpré. A cette heure, en effet, si le ciel s'y prête, la nature prend un aspect de splendeur, de grandeur et de majesté qui saisit. Le spectacle n'est jamais le même et paraît tou-

jours nouveau ; il varie suivant les lieux, les climats, l'époque de l'année ; mais l'impression subsiste quand même, plus ou moins forte, suivant le degré de sensibilité du spectateur et le concours des circonstances pour favoriser l'impression.

A la campagne, ce moment est solennel : les oiseaux se taisent, les vents s'apaisent, la nature entière paraît se recueillir dans le calme de la vénération, et pour l'âme religieuse, la cloche du village qui tinte au loin, semble donner, à propos, une voix au silence pour évoquer la prière.

Aux autres heures du jour, c'était pourtant le même soleil éclairant les mêmes campagnes ou les mêmes monuments ; et citadin ou paysan, chacun passait sans être distrait, sans se détourner de ses occupations ordinaires ; d'où vient ce changement ? Pour arracher ainsi un paysan, un homme d'affaires aux spéculations de pécune qui les poussent constamment, il faut une puissance de beauté souveraine, incontestable.

Examinons donc les circonstances occasionnelles.

§ II

Pour première étude, nous avons pris la mer ; ses caractères de beauté sont universels et pres-

que constants : aussi peut-on l'offrir comme un type de beauté général et indéfectible.

Un beau soleil couchant est plus rare, plus variable dans ses dispositions pittoresques ; il a besoin du concours de la mise en scène. C'est une des grâces les plus touchantes de la nature, mais la nature, en coquette bien apprise, ne se montre dans tous ses atours qu'à sa convenance, et cela ne lui convient pas tous les jours. Il est remarquable que les circonstances favorables à l'effet du soleil couchant se rencontrent plus volontiers dans nos climats intermédiaires que dans les régions sereines du midi ou les brumes épaisses du nord.

En France, à Paris notamment, le soleil à son déclin, s'enveloppe des vapeurs qu'amène le crépuscule ; ses rayons trop vifs pour nos yeux, s'amortissent sous les franges dorées d'un lit de nuages ; le spectacle est plein de charme et de majesté.

Dans les pays qui se rapprochent de l'Equateur, le soleil disparaît à l'horizon comme un boulet rouge qui plonge dans la mer ; il s'éteint sans faste et sans splendeur, du moins les voyageurs en parlent peu et célèbrent avec bien plus de complaisance les charmes enivrants, réparateurs des nuits fraîches et lumineuses où la nature

semble renaître et s'éveiller après l'accablement des chaleurs du jour.

« Dans nos pays tempérés, le soleil de midi fait sortir de la terre tout ce qu'elle a de vie et de bruits, et semble exaspérer toutes les passions joyeuses de la campagne. Ici le soleil de midi consterne et écrase, mortifie, et c'est l'ombre de minuit qui répare et à son tour redonne la vie. » (E. Fromentin, *un Eté dans le Sahara.*)

Nous avons fait pour la mer une observation analogue ; les raisons que nous avons produites alors peuvent également s'appliquer ici.

Chaque partie du monde a son lot particulier dans la distribution que Dieu a faite des beautés dont le ciel est le théâtre. Le midi a ses nuits étoilées, le nord ses aurores boréales. Le lot qui nous est échu n'est pas le moins riche et j'espère que nos recherches le prouveront.

C'est donc dans les régions moyennes qu'on peut le plus espérer le spectacle d'un beau soleil couchant, et dans ces régions, c'est plutôt dans les plaines, sur le bord des rivières ou de l'Océan, que dans les parties montagneuses, qu'il se présente sous un aspect saisissant. Cela s'explique : dans les pays de montagnes, quand le soleil arrive à l'horizon, et s'y arrête un moment pour déployer, à travers les nues, ses rayonnements suprêmes, la partie la plus intéressante de la scène se trouve

ordinairement masquée par les croupes montueuses qui entourent le spectateur et ne permettent de voir que l'extrémité des branches de l'éventail solaire. Dans cette situation, l'impression n'est pas complète, elle laisse à désirer ; il faut donc aller à la plaine ou sur les plages qui bordent l'Océan et la Manche pour être dans des conditions de point de vue d'une satisfaction entière.

Ces conditions de point de vue étant établies, supposons que nous sommes placés en face d'un soleil couchant bien réussi et examinons avec le même soin analytique les changements qu'il apporte dans la nature et l'impression qui en résulte pour notre âme.

§ III

Remarquez-le bien, le soleil en descendant à l'horizon, modifie singulièrement l'apparence des objets qui ne sont alors éclairés que par des rayons obliques. Les plans fuyants sont noyés dans une vapeur dorée transparente ; de grandes ombres courent dans les plaines ou le creux des vallées ; les édifices, arbres, rochers, montagnes lointaines, s'effacent dans l'ensemble, adoucissent leurs couleurs particulières, leurs tons locaux, et se dessinent par grandes silhouettes estompées ; on dirait des écrans vus par le côté

obscur, dont les contours seuls s'accusent et s'enlèvent avec fermeté sur le fond lumineux. Tous les détails disparaissent pour se fondre dans les masses, tout s'atténue, se simplifie, se sacrifie au profit du ciel, comme pour laisser triompher le dieu du jour à son heure suprême.

Les idées de magnificence, de majesté, de vénération qui surgissent à ce spectacle tiennent évidemment à ce grand effet d'ombre et de lumière qui transfigure les objets terrestres, les éteint dans des demi-teintes chaudes et vaporeuses, les baigne pour ainsi dire dans un ton général d'or translucide, pour ramener l'œil, par gradations insensibles, vers une région du ciel où l'intérêt se concentre, où l'âme s'absorbe dans les rayonnements de la gloire. (Dans la liturgie pittoresque du catholicisme, une gloire est représentée par un ciel ouvert, une trouée faite dans le séjour des bienheureux. Les peintres religieux n'ont pas trouvé de plus magnifique ouverture que celle qu'illumine le soleil de ses feux mourants à travers les bandes déchirées ou les enroulements capricieux et resplendissants des nuages qui viennent lui faire cortège à son coucher pour se pénétrer de ses dernières faveurs.)

§ IV

ANALYSE

Passons à l'analyse. L'impression qu'éprouve l'observateur en présence d'un beau coucher de soleil ne se produit pas par les mêmes moyens que celle qui résulte de la vue de la mer. En décomposant le tableau de la mer, nous avons obtenu quatre éléments simples comme sujets d'examen; ici, deux éléments nous font défaut, il y a absence de bruits et de mouvements. En effet, nous venons de remarquer qu'au moment du coucher du soleil, il s'établit dans la nature une espèce de silence solennel qui entre d'ailleurs pour sa part dans l'impression produite par opposition. Il y a aussi absence de mouvements : la déclinaison du soleil à l'horizon, la marche des nuages ne sont pas appréciables pour le temps relativement très court pendant lequel le phénomène se montre dans son intensité. Cet intervalle ne dépasse guère huit à dix minutes. Il nous reste les lignes et les couleurs seulement, mais ces éléments sont très riches et très variés, l'élément coloré surtout ; il concentre, dans un espace du ciel assez restreint, toutes les magnificences de la lumière en amour d'harmonie.

DOMINANTE

1° Foyer lumineux

Dans le tableau de la mer, les éléments simples s'établissaient sur une ligne horizontale comme base : cette ligne était la dominante. Ici, l'ordre n'est plus le même et la dominante c'est le foyer lumineux, c'est le soleil. Nous venons de remarquer que cet astre, en s'approchant de l'horizon, amortit sensiblement son éclat ; l'œil est attiré avec douceur vers un point de l'occident où se forme un centre de rayonnements qui pénètrent et transfigurent les objets. Donc l'effet est concentré, il s'établit sur un foyer de lumière, le soleil, foyer souverain et dominateur autour duquel se groupent, dans leur ordre et dans une disposition circulaire, toutes les autres circonstances propres au tableau. C'est là ce qui constitue la simplicité, l'unité de l'effet. Pour la mer, l'unité est linéaire ; ici, elle est concentrée, c'est un point lumineux. On pourrait dire que le tableau de la mer est d'un peintre dessinateur, celui du soleil couchant, d'un coloriste. Ainsi, nous arrivons encore à l'unité, mais par des moyens différents ; nous y arrivons non par échelons superposés, mais par lignes concentriques, par rayons ; ce n'est pas la ligne droite qui sert de base fondamentale, c'est le cercle ou

plutôt la lumière dont le soleil est la figure éclatante et qui domine tout dans l'ensemble du tableau.

Cette dominante centrale se reproduit constamment, le soleil se couche tous les jours ; mais il n'y a pas tous les jours un beau soleil couchant. Nous l'avons dit, il faut pour cela une mise en scène spéciale ; il faut des circonstances favorables de climats, de lieux, de saisons. Quand elles se rencontrent, l'effet atteint sa plus haute puissance d'impression ; l'unité d'effet n'en est que plus marquée ; en partant du soleil comme point central, la lumière se dégrade dans le ciel, ou se brise et se réfracte sur les nuages et les objets environnants en passant du clair à la pénombre par les dégradations les plus délicates.

2° *Ton général*

Le ton général qu'on remarque dans un soleil couchant procède d'un principe colorant fondamental, c'est le jaune ; ce ton va par des teintes infiniment variées, de l'or éclatant et translucide, jusqu'au rouge écarlate et au violet pourpre ; toutes les couleurs particulières propres aux objets environnants en sont pénétrées et modifiées de telle sorte qu'elles entrent en harmonie avec le ton général ; le bleu du ciel se dégrade par toutes les nuances possibles du jaune au bleu

sombre, en passant par le vert ; les montagnes s'irisent des teintes de l'opale ; les maisons blanches deviennent roses ; les arbres, les rochers s'empourprent, et les eaux reproduisent en reflets, avec plus de richesse encore, toutes les splendeurs du ciel.

La loi d'harmonie est encore ici la même : variété dans l'unité. Elle s'établit sur une gamme étendue dont le principe est le ton jaune. C'est pour cela que le jaune est la plus brillante des couleurs employées par les peintres. Elle est le principe de la lumière.

3° *Lignes*

Examinons maintenant les lignes. Au soleil couchant, les objets prennent un certain aspect de grandeur saisissant. Cette impression de grandeur est évidemment indépendante de la dimension réelle, mathématique. A ce moment, le soleil étant à l'horizon, les objets interposés se présentent à l'œil du spectateur par le côté sombre, le contour est éclairé en épaisseur ou découpé sur le fond clair.

Tous les détails de structure spéciale, de disposition intérieure, propres à ces objets, sont en grande partie effacés, absorbés dans l'ombre.

Ces formes ne sont plus visibles que par le profil et se rapprochent beaucoup de la configu-

ration géométrique. Les masses s'établissent aux dépens des parties; les figures se généralisent par une espèce de dégagement de toutes les petites particularités de disposition spéciale, matérielle ; particularités qui sont très distinctes en plein jour. Par ce seul fait de simplification, les formes deviennent plus touchantes, plus grandioses; on pourrait dire que l'aspect de grandeur qu'elles prennent en ce moment tient à l'affranchissement des liens terrestres.

Cette observation est importante, elle nous prouve de nouveau la vérité de la loi que nous avons déjà signalée à propos de la mer ; c'est que l'idée de grandeur tient à la simplicité d'aspect des objets ; et cette impression est d'autant plus forte que les objets sont eux-mêmes plus simples, plus sobres de détails, plus affranchis de la particularité, sans que les formes puissent jamais, si près qu'elles s'en rapprochent, rentrer dans la simplicité nue, complète, l'unité absolue, sans quoi l'effet serait manqué, il n'y aurait plus qu'ennui et dégoût.

§ V

En résumant les observations que nous venons de faire sur le soleil couchant, nous retrouvons la loi d'harmonie déjà constatée à propos de la mer. L'effet d'ensemble du tableau s'établit aussi

sur une base principale qui fixe l'attention ; ici, c'est le soleil, centre d'action pittoresque et de génération des idées supérieures ; les circonstances étrangères, occasionnelles, quelles qu'elles soient, viennent se grouper autour de ce point commun en s'efforçant d'en soutenir la domination, tout en y participant dans une mesure plus ou moins restreinte. Nous y trouvons de plus cette règle applicable dans les arts, que les objets prennent de la grandeur par le sacrifice des parties au profit du tout ou de l'unité.

Cette tendance à l'unité, telle que nous l'avons comprise, est importante à consigner ; nous aurons à la constater et à l'appliquer souvent encore.

§ VI

LE SOLEIL LEVANT

Tout ce que nous venons de dire sur le soleil couchant peut s'appliquer à l'effet du soleil levant, en tenant compte de certaines différences qui n'affectent que les conditions d'état et les caractères propres à certaines parties du tableau. Ces caractères qualifient chacun de ces tableaux de la nature, les marquent d'un titre particulier et leur donnent un accent, une saveur propres qui font qu'on ne peut confondre le soleil levant

avec le soleil couchant. Les conditions générales de l'effet restent les mêmes le matin et le soir. Le soleil est toujours placé près de l'horizon et la lumière se comporte de même façon à l'égard des objets qui l'entourent. Voyons sur quoi portent ces différences.

Le matin, le ton général du tableau est plus argentin que doré et se développe sur une gamme qui monte du rose au bleu tendre. La nuit a imprégné l'air d'une grande fraîcheur, les vapeurs abondent et les objets terrestres se trouvent baignés dans une espèce de buée blanche, de telle sorte qu'ils sont moins distincts que le soir où il y a moins de vapeur. Par suite de ce fait, le tableau a quelque chose de plus indécis, de plus cotonneux dans les lignes, et justifie ce vers d'un poète contemporain (Victor Hugo):

« La brume des coteaux fait trembler le contour ».

Autre différence caractéristique: au lieu du silence et du recueillement qu'on observe le soir, le lever du soleil est pour la nature le signal du réveil de la joie : les oiseaux chantent, la brise se lève, les arbres tremblent, et l'âme sensible se sent emportée par un élan d'espérance et de bienvenue, plutôt que par un mouvement de vénération et d'actions de grâces ou de regrets.

En somme, si l'effet du soleil couchant est plus riche, plus imposant, celui du soleil levant est

plus frais, plus réjouissant ; mais l'un et l'autre donnent naissance aux idées élevées et emploient les mêmes procédés de simplification pour émouvoir notre âme. En hiver, par les temps de brouillards, si le soleil luit, il y a aussi des effets pleins de charme qui se produisent dans des conditions analogues à celles que nous venons de voir.

§ VII

LE FEU D'ARTIFICE

Observations par analogie

L'effet du soleil couchant n'a jamais été confondu avec l'impression que donne l'explosion éblouissante du bouquet d'un feu d'artifice. Ici, une curiosité banale et bruyante fait place au recueillement. Au moment où s'épanouit la gerbe de fusées pétillantes qui déchire les voiles de la nuit et blesse les yeux, un cri d'étonnement presque douloureux s'échappe du sein de la foule, et tout s'évanouit ; il ne reste plus que les défaillances de la fatigue et le souvenir d'un plaisir vif et fugitif. Les sens, dans cette circonstance, sont plus directement affectés que l'âme ; au lieu de ménager et caresser la vue, par des dégradations douces et variées, les jeux de la lumière artificielle nous entrent brutalement dans l'œil comme

des flèches de feu. C'est une jouissance d'éblouissement plus irritante que douce, plus nerveuse que réfléchie ; et si parfois on dit qu'un feu d'artifice est beau, c'est par suite de la surexcitation, de l'ébranlement inusité qu'il produit sur des sens émoussés ou des organes peu préparés pour ce spectacle.

Quand on y revient, l'excitation s'affaiblit sensiblement, et il ne reste plus que l'impression douloureuse accompagnée d'ennui et de dégoût. L'esprit reste neutre ou ne conçoit d'autre idée que celle du brillant, mais d'un brillant implacable.

Cette observation du feu d'artifice, mise en opposition avec l'effet du soleil couchant, nous amène naturellement à faire une distinction importante entre deux qualités propres aux objets qui ont de l'éclat et que l'on confond souvent dans les arts : le brillant et le lumineux.

Le soleil couchant est certainement très lumineux, mais, par suite de la position du soleil à l'horizon, ses rayons ne nous arrivent que par réfraction et sensiblement atténués par l'épaisseur de l'atmosphère qu'ils ont à traverser. De sorte que l'effet, si lumineux qu'il soit, est toujours doux et sympathique à l'œil. Ces rayons partent d'un foyer central, plein d'éclat sans doute, mais auquel l'œil est amené par des dégra-

dations de lumière radiée qui ménagent la transition depuis les ombres intenses jusqu'aux tons les plus vifs. L'effet d'un feu d'artifice est plus que lumineux, il est brillant, brillant partout, sur tous les points à la fois, sans degrés, sans transitions, brillant jusqu'à la violence. Il saisit l'œil par cette violence même, et ne peut donner naissance à aucune émotion douce. Il ne laisse pas à l'âme le temps et le calme nécessaires au recueillement.

D'où cette conséquence, que le goût exclusif du brillant, comme celui de toutes les choses violentes, est un goût brutal, barbare ou dépravé.

A propos du brillant, il y a encore une remarque à faire.

Dans les tableaux que nous offrent la mer et le soleil couchant, l'œil est saisi parfois par quelques points d'un éclat très vif, qui, tout en nous blessant, ne déplaît pas trop. Cela tient à ce que ces points brillants qui sortent de l'harmonie générale sont rares, clair-semés, fugitifs, et ne forment que quelques traits disparates dans l'ensemble. On peut ajouter qu'ils ne viennent interrompre nos sensations que juste assez pour leur donner plus de piquant et un degré supérieur d'activité. Nous aurons à revenir dans d'autres occasions, sur cette remarque incidente.

CHAPITRE III

La Nuit

§ I

La nuit, la nuit ténébreuse bien entendu, donne asile dans ses ombres aux apparitions, aux fantômes, à tous les êtres fantastiques et surnaturels, enfants d'une imagination exaltée, qui s'évanouissent à la lumière du jour.

A notre époque même, où l'esprit général est rebelle aux superstitions, l'homme, sans parler des femmes et des enfants, l'homme à la campagne, au milieu des forêts surtout, répugne à braver les mystères de la nuit. Il subit un saisissement d'inquiétude qu'il a peine à surmonter ;

son courage s'amollit, la moindre circonstance imprévue le trouble et l'ébranle jusqu'au frisson; bruit de branche sèche, cri d'oiseau effaré, feu follet, papillon qui passe, tout le fait tressaillir. Le pied mal assuré sonde le vide, heurte les obstacles, trébuche. L'œil s'ouvre démesurément, comme pour agrandir ses facultés visuelles ; il se fatigue, s'irrite, s'aveugle dans le sombre, dans le noir, dans le néant des formes et des couleurs. Qui n'a éprouvé ce malaise indéfinissable qui serre le cœur du plus brave et le tient sous son étreinte jusqu'à ce que la vue d'une lumière ou le jour naissant l'ait rassuré en le ramenant au sentiment de la sécurité?

Le trouble qu'apporte la nuit dans notre esprit et dans nos sens est si remarquable que quelques médecins l'ont désigné d'une manière spéciale. Ils l'appellent fièvre de minuit. On a observé que les malades étaient plus vivement impressionnables la nuit que le jour ; et que particulièrement il en mourait davantage pendant les heures de nuit. Autre note à l'appui : Un capitaine de l'armée d'Afrique racontait qu'il était très difficile en campagne de se procurer des sentinelles pour la nuit ; et que même les plus braves éprouvaient une répugnance instinctive à se trouver isolés, la nuit, aux avant-postes. A ce sujet, il citait notamment un de ses grenadiers, bien connu pour son

courage, qui se refusait absolument à cette partie du service. « Faites-moi fusiller, disait-il, mais il m'est impossible de rester isolé la nuit en sentinelle. » — Et pourquoi donc ? demanda son capitaine, tu n'as pas peur je suppose ? « Je ne sais pas pourquoi, mon capitaine, c'est plus fort que moi ; le jour je ne crains rien, mais la nuit je suis tout démonté, tout ahuri, il me semble que les buissons marchent. »

Ces mouvements d'inquiétude, de crainte, d'effroi ; ces images surnaturelles dont les populations simples et crédules, les poètes primitifs et tous les esprits jeunes et faciles à l'exaltation ont peuplé les ténèbres, les ruines, les cavernes, proviennent encore des apparences que revêt la nature.

§ II

La nuit, en enveloppant les objets terrestres de son voile gris, monotone, cotonneux, leur donne un aspect indécis, mystérieux, étrange qui porte leurs dimensions à l'excès et déroute nos habitudes ; l'œil, complètement dépaysé, sonde avec crainte le vague et l'inconnu ; il voit partout des formes démesurées, fantasques, sans assiette positive, dont les contours lui échappent ou se profilent inopinément comme par lueurs fugitives ; les arbres tordent leurs branches comme des bras

monstrueux, parfois on dirait qu'ils ont quitté terre pour vaguer dans la brume ; les rochers, les montagnes s'avancent comme des masses sombres prêtes à vous écraser ; il n'y a plus de distance, plus de mesure ; ce qui est près paraît loin, ce qui est petit paraît grand, on marche comme perdu dans la région des épouvantements.

On conçoit que dans cettte situation un esprit impressionnable se trouble, s'ouvre à la terreur et transforme facilement en fantômes, en êtres surnaturels, les images indéterminées, bizarres, sombres ou phosphorescentes qui flottent dans les ténèbres.

L'observation de ces phénomènes propres à la nuit nous amène aux déductions suivantes : les ténèbres, l'inconnu, le mystère profond engendrent le sentiment de terreur, les idées d'exagération, de singularité dans les formes et disposent l'âme à concevoir les êtres monstrueux et extravagants. Ces impressions sont-elles accompagnées de l'idée du beau ? Non, l'effroi, l'absence de sécurité s'y opposent. De plus, l'étrangeté, l'exagération, la difformité des apparences troublent nos habitudes, répugnent à notre esprit et l'entraînent plutôt à l'idée du laid et de l'odieux. Les démons, les lutins, les farfadets et toute la bande lugubre dont les légendes du moyen-âge sont illustrées sont les vrais fils de la nuit. A l'appui

de ces déductions se présente l'observation des belles nuits d'été et des climats méridionaux.

§ III

On désigne généralement sous le nom de *belles nuits,* celles où la clarté de la lune ou des étoiles vient rassurer les sens et leur donner un calme suffisant pour permettre à l'âme de s'émouvoir sans trop d'inquiétude et de s'élever aux régions célestes où la main de Dieu a semé les mondes comme une poussière lumineuse. Dans ces circonstances, le mystère prend un charme infini, qu'augmente encore la fraîcheur des brises d'été et les murmures vagues et profonds qui montent dans le silence ; si le rossignol vient alors à préluder, le silence est ravi, a dit Milton. Les objets éclairés par la lumière diffuse des astres ou la molle clarté de la lune, s'estompent de grandes ombres et se dessinent par contours indécis, noyés et endormis dans la vapeur ; ils présentent un aspect extraordinaire, mais l'étrangeté dans la forme ne dépasse pas la mesure de l'étonnement et garde tout l'intérêt de l'inattendu. La disposition aux évocations surnaturelles subsiste, mais sous des apparences moins odieuses, moins terribles ; c'est l'heure aimée des sylphes, des fées, des Walkyries, des Dames-Blanches ; c'est l'heure

où la poésie déployant ses ailes s'égare librement dans les espaces imaginaires où règne le merveilleux. Tous les voyageurs s'accordent à vanter la beauté des nuits méridionales ; les conditions d'état que nous venons d'établir pour le spectateur et les objets qui l'environnent se trouvent là dans leur plénitude. A ce sujet, on me permettra de citer un fragment descriptif d'une nuit au désert, très vivement sentie et rendue par un peintre voyageur (1).

« La nuit était admirable, calme, chaude, ardemment étoilée, comme une nuit de canicule. C'était, depuis l'horizon jusqu'au zénith, le même scintillement partout et comme une sorte de phosphorescence confuse au milieu de laquelle étincelaient de grands astres blancs et couraient d'innombrables météores, quelques-uns avec tant d'éclat que mon cheval secouait la tête, inquiété par ces traînées de feu. Il n'y avait dans l'air immobile ni mouvement, ni bruit, mais je ne sais quel murmure indéfinissable qui venait du ciel et qu'on eût dit produit par la palpitation des étoiles. »

Dans cette dernière phrase on sent bien l'émo-

(1) Ce fragment est extrait du livre intitulé: *Un Eté dans le Sahara,* de E. Fromentin, peintre distingué, dont la plume est aussi sincère et naïve que le pinceau.

tion du voyageur et la disposition aux idées merveilleuses.

§ IV

L'examen des phénomènes de la nuit nous donne des conclusions conformes à celles que nous avons déjà obtenues, en ce sens que l'impression forte ou faible qu'éprouve le spectateur est toujours produite par l'effacement des détails au profit de l'ensemble. Quand cet effacement est poussé au dernier degré, comme dans les ténèbres, l'impression dépasse nos forces et va jusqu'à l'effroi, la terreur, et nous dispose à concevoir l'horrible et le laid. Quand cet effarement a lieu dans des conditions moins absolues, il peut donner naissance à des idées étranges encore, mais empreintes de naïveté et de douceur. Dans tous les cas, c'est toujours une application de cette loi du sacrifice dont l'autorité se manifeste de plus en plus au fur et à mesure que nous avançons.

En résumé, on peut regarder ce fait comme acquis, que le mystère dans certaines conditions est favorable à l'idée du beau et lui donne même un attrait singulier.

CHAPITRE IV

Les Bruits de la Nature

§ I

Jusqu'à présent, les observations que nous avons faites avaient plus directement pour instrument sensible l'organe de la vue. En étudiant les phénomènes acoustiques qui se produisent dans la nature, l'ouïe nous transmettra des sensations analogues à celles que nous avons éprouvées déjà. Dans l'examen des effets propres à la mer, nous avons fait des observations qui rentrent dans la présente étude et qui ont pu nous y préparer.

Les mugissements de l'Océan, les murmures des vents dans les grands bois, les roulements

lointains et prolongés du tonnerre ont certainement une action sympathique à notre appareil sensitif, pourvu, toutefois, qu'ils ne dépassent pas une certaine mesure. On aime à rêver en se laissant bercer par les harmonies éoliennes qui s'élèvent dans le fond des bois agités. Un poète latin l'a dit :

« Quam juvat imunites ventos audire cubamtem ! »

Parmi les modernes, Bernardin de Saint-Pierre est un de ceux qui ont le mieux rendu par la plume l'effet du vent dans les forêts, en voici quelques traits bien marqués au coin de l'observation et du sentiment (1) :

« Qui pourrait décrire les mouvements que l'air communique aux végétaux ? Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire, couronné d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu à voir les mélilots dorés, les trèfles empourprés et les vertes graminées former des ondulations semblables à des flots et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure !

« Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retroussis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts différents. Chacun a son mouvement :

(1) *Harmonies de la nature*, tome Ier.

le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une longue chevelure.

« Ils semblent animés de passion : l'un s'incline profondément auprès de son voisin comme devant un supérieur, l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami, un autre s'agite en tous sens comme auprès d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre comme dans le cœur des hommes et ces passions factices ne sont au fond que les jeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au milieu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles.

« Comme un vieillard, il ne prend plus part aux agitations qui l'environnent ; il a vécu dans un autre siècle. Cependant ces grands corps insensibles font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts, ce sont des murmures confus comme celui d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominantes, ce sont des sons monotones parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds qui jettent dans une tristesse pleine de douceur.

« Ce bruissement des prairies, ces gazouille-

ments des bois ont des charmes que je préfère aux plus brillants accords ; mon âme s'y abandonne, elle se berce avec les feuillages ondoyants des arbres, elle s'élève avec leurs cimes vers les cieux, elle se transporte dans les temps qui les ont vus naître et dans ceux qui les verront mourir ; ils étendent dans l'infini mon existence circonscrite et fugitive, ils me semblent qu'ils me parlent, comme ceux de Dodone, un langage mystérieux ; ils me plongent dans d'ineffables rêveries qui souvent ont fait tomber de mes mains les livres des philosophes. Majestueuses forêts, paisible solitude, qui plus d'une fois avez calmé mes passions, puissent les cris de la guerre ne troubler jamais vos résonnantes clairières, n'accompagnez de vos religieux murmures que les chants des oiseaux ou les doux entretiens des amis et des amants qui veulent se reposer sous vos ombrages. »

Le bruit du tonnerre grondant au loin par roulements prolongés et redoublés nous émeut aussi mais avec moins de douceur que le bruit des forêts agitées. L'âme se replie dans un sentiment d'admiration ou de crainte et partant de l'idée de la faiblesse et de la débilité humaines, s'élève la notion d'une puissance occulte, souveraine qui déchaîne les vents, déchire les nuages

par des traits de feu et fait jouer aux éléments d'imposantes symphonies.

§ II

Ces sensations qui résultent des bruits de la nature se prêtent mal à l'analyse ; les mots sont impuissants à en exprimer les propriétés, les mouvements complexes, vagues, insaisissables. Cependant on peut observer que l'harmonie générale de ces bruits se développe constamment sur un mode grave, soutenu, qui sert de base fondamentale. C'est une succession de sons riches, larges en sonorité qui ne varient que par renflements ou redoublements inégaux ; c'est ce que les musiciens expriment par les mots *forte* ou *piano*. Cette accentuation fortement marquée et inattendue soutient l'intérêt.

Ces faits sont d'ailleurs conformes à la théorie physique du son ; la nature fournit elle-même les principes purs de l'harmonie musicale. On sait que tout corps sonore mis en vibration donne l'accord parfait le plus agréable que l'on puisse entendre, lequel est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte et de son octave.

J.-J. Rousseau dit dans son dictionnaire à propos des sons et de l'harmonie : « Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmo-

niques, et puisque tout son porte en soi ses harmoniques ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons plus faibles et plus aigus qui adoucissent par nuances le son principal et le font perdre dans la grande vitesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son ; l'accompagnement lui est essentiel, il en fait la douceur et la mélodie. »

La disposition en accord de notes inégalement espacées qui composent le son le plus simple, et que donne la nature, est exactement la même que celle que nous avons déjà observée en analysant les éléments simples de l'effet de la mer et du soleil couchant. C'est encore le principe de la diversité dans l'unité établie sur une dominante. L'explication que vient de nous donner J.-J. Rousseau suffit amplement pour que nous n'ayons pas à insister sur ce point.

§ III

Nous avons fait plus haut, à propos du brillant, une remarque incidente qui se répète ici :

Des sons imprévus, étranges, criards commele glapissement des galets irrités par les vagues, les cris aigus des oiseaux effrayés, les sifflements du

vent à travers les branches de certains arbres grêles, traversent parfois les ondulations graves et sonores que font entendre la mer ou les bois agités. Ces accidents passagers en jetant dans l'ensemble leurs notes aiguës et déchirantes viennent troubler notre attention trop admirative et la ramener, par instants, au sentiment tout humain de la douleur et de la crainte.

L'impression est vive, lancinante, mais trop rapide pour distraire complètement l'âme de ses préoccupations idéales ; elle surexcite au contraire, comme par un coup de fouet, ses facultés d'exaltation. Mais, ces accidents qui sont disparates dans l'ensemble ne sont acceptables, je le répète, qu'autant qu'ils sont passagers. Dans les tempêtes, dans les orages, les bruits deviennent assourdissants ; les sifflements du vent prennent souvent une acuité prolongée qui perce les oreilles, alors c'est de la fatigue, de la douleur ou de l'effroi ; l'âme est troublée, bouleversée, ce n'est plus une émotion douce qu'elle éprouve, ce n'est plus beau, c'est assommant.

CHAPITRE V

Le spectacle de la mer et du soleil couchant nous a fourni, pour l'examen des beautés de la nature, les types les mieux titrés, les plus simples et les plus faciles à l'analyse. Pour compléter la collection de notes que nous avons en portefeuille, nous pouvons trouver encore dans l'ample scène de la nature bien des sujets d'étude intéressants. Mais ces sujets sont moins marqués dans leurs caractères, et partant plus contestables. Nous nous contenterons d'en examiner quelques-uns qui viennent nécessairement en sous-ordre, afin de continuer les déductions qui sont déjà hors de page, par l'appui des faits analogues qu'ils pourront nous présenter. Nous les prendrons à titre de renseignements et dans une valeur relative en les groupant dans un seul chapitre. Ainsi, nous allons examiner successi-

vement, et le plus succintement possible, le chêne, le lion, l'aigle, la rose, le chant du rossignol et de l'alouette, le bleu du ciel, la montagne et la plaine.

Ce n'est pas sans raison, sans doute, que l'opinion traditionnelle a donné au chêne le nom de roi des forêts, au lion, à l'aigle, à la rose le même titre dans leur ordre ; si on observe ces êtres différents par rapport aux autres de même genre, on voit bientôt que les caractères qui les distinguent et les élèvent au rang de types de beauté, rentrent parfaitement dans la discipline des lois générales que nous avons reconnues.

§ 1

LE CHÊNE

Parmi tous les arbres des climats tempérés, le chêne n'est pas celui qui atteint les dimensions les plus hautes et les plus étendues ; les sapins dans le Nord, les ormeaux en Normandie, les hêtres dans certaines vallées le dépassent souvent de beaucoup ; le chêne seul est imposant et fait naître les idées de majesté et de force.

C'est celui de tous qui résiste le mieux aux efforts des orages et qui se prête le moins aux tortures et aux amputations des élagueurs. Le plus ordinairement il se présente dans le déve-

loppement naturel et complet de ses beautés agrestes.

L'aspect général, comme allure, est grave sans raideur ; comme ton, grave sans monotonie ; le tronc large, rugueux, fortement implanté dans le sol, est toujours apparent ; l'écorce n'en est point lisse, brillante, variée comme celle d'autres arbres ; de la base au sommet elle est d'un gris chaud, sobre et soutenu. Sur ce tronc solide qui sert de base de construction à l'ensemble, les branches s'établissent puissamment et s'écartent comme des bras tordus par un effort. Le feuillage d'un vert sombre, légèrement dégradé, se découpe par masses fermes et croisées ; la feuille elle-même, serrée de tissus, capricieuse de contours, témoigne d'une persistance qui résiste aux gelées et ne cède qu'aux premières pousses du printemps.

Tous ces caractères propres au chêne lui donnent une physionomie saisissante qui fait qu'on le distingue, même à distance, dans les fourrés les plus épais. En somme, le chêne est un arbre d'un aspect majestueux, dont la construction n'affecte rien de régulier dans ses formes tout en gardant une certaine gravité contenue ; cette variété des détails dans les nuances, cette liberté,

cette passion dans la force et la gravité semblent être un signe d'indépendance et de volonté qui se possèdent. L'application des lois d'unité et d'harmonie est ici si évidente qu'il est inutile d'y insister.

§ II

LE LION

Pourquoi l'éléphant n'est-il pas le roi des animaux ? Il en est de beaucoup le plus fort, le plus grand, le plus sociable ; de plus il est doué d'une intelligence que trahit un regard presque humain. Pourquoi ?

C'est que l'éléphant n'est pas beau, il est monstrueux. Il descend de ces races primitives d'animaux immondes qui peuplaient la terre à l'époque fabuleuse où, sortant du sein des eaux, elle était couverte d'une végétation exubérante et malsaine. Cuvier a reconstitué pour la science la plupart de ces animaux disparus ; l'éléphant en est un des derniers représentants. Le cheval pourrait réclamer à son tour ; il a bien des titres à faire valoir pour établir sa suprématie : intelligence, courage, souplesse, élégance des formes, utilité, que de qualités réunies ! Un des premiers entre les animaux il s'est rallié à l'homme ; dans cet acte de soumission, il a dû suivre le chien de

très près. En retour, l'homme n'a pas méconnu le cheval ; de tout temps il l'a trouvé beau, passionné, ardent, soumis, dévoué ; de tout temps le cheval a été aimé des guerriers, des chasseurs, des peuples nomades et célébré par les poètes ; de tout temps on a mis en honneur et profit ses vertus d'animal docile à l'éducation. C'est peut-être pour cette facilité à subir les lois de la civilisation qu'on lui a refusé le premier rang. Le cheval c'est une conquête, la plus noble que l'homme ait jamais faite, au dire de Buffon ; il lui manque le haut caractère de l'indépendance.

Le lion seul a été sacré roi des animaux par l'opinion des peuples, et il porte ce titre largement écrit sur son front.

Regardez un lion parvenu à son entier développement, quel est le caractère dominant qui frappe ? Evidemment, c'est la tête : la tête est énorme par rapport au reste du corps, dont la charpente forte en os et en muscles, ne semble faite que pour mieux porter ce chef imposant éclairé par deux grands yeux pleins de feu, d'audace et d'autorité ; couronné d'une épaisse crinière ondoyante comme une chevelure, et dont les traits faciaux, largement établis, vous troublent comme une ébauche sauvage de la figure humaine.

L'aspect grandiose qu'offre la tête du lion

donna, sans doute, à Louis XIV l'idée de la perruque monumentale et ambitieuse qu'il mit en honneur à sa cour. L'imitation de la crinière du lion paraît d'autant plus flagrante que les lions de marbre de la même époque portent perruque et affectent dans leurs traits débonnaires la disposition des lignes de la face humaine. On sait d'ailleurs que la mythologie a consacré le lion au soleil et que le soleil est le signe que le grand roi avait pris pour emblème dans ses armoiries.

Quoi qu'il en soit, la majesté, la gravité, la souveraine indépendance et même la générosité, malgré ses mœurs féroces, sont les attributs incontestés du lion. A sa vue, ces idées viennent naturellement à l'esprit ; elles sont confirmées par les récits de Gérard, le célèbre chasseur de notre armée d'Afrique.

En résumant cette observation, nous trouvons dans la configuration du lion un accord de disposition d'effet et de formes analogue à celui du soleil couchant : dominante centrale, fortement accentuée, autour de laquelle se rangent en sous-ordre les autres caractères.

Si nous examinons les couleurs, nous trouvons une robe d'un ton fauve général, — le ton du désert, — qui varie graduellement par places ; ce ton est chaudement coloré pour les reins, la crinière et le front, et va se perdre en teintes

jaunes, un peu plus claires sous les flancs et près des articulations. Le poil est court, rude au toucher, et n'a rien de la souplesse soyeuse ou de l'agréable variété du pelage du tigre et de quelques autres animaux. La voix est aussi en parfaite concordance avec ces traits généraux, elle se produit par rugissements d'une gravité profonde et soutenue et d'une puissance troublante. On dirait qu'il y a quelques rapports avec l'effet des grondements du tonnerre dans le lointain. Ainsi donc, la loi d'unité, d'unité par accords de parties au profit d'une dominante, est encore flagrante dans cette étude. Le lion vient nous donner un appui notable aux lois générales que nous avons enregistrées.

§ III

L'AIGLE

Tout ce qui vient d'être dit sur le lion s'applique en grande partie à l'aigle royal ou impérial, ce roi des airs, comme le lion est celui des zones brûlées. L'oiseau que Jupiter a choisi pour porter la foudre présente les mêmes caractères extérieurs de force, de dignité et de puissance souveraine.

« L'aigle est de tous les oiseaux de France et d'Europe celui qui monte le plus haut dans les

airs ; de tous les oiseaux de proie le plus fort, le plus belliqueux, le plus richement armé pour le meurtre et pour la rapine. Son audace et sa fierté se lisent dans son regard perçant doué d'un éclat et d'une fixité insoutenables, plein d'éclairs, comme celui du lion. Ses ailes démesurées qui se coudoient sur sa poitrine et se rejoignent au-delà de sa queue et l'empêche de se mouvoir quand il s'est abattu sur le sol, accusent le plus puissant, le plus rapide des grands voiliers de l'air. Le bec est fortement développé avec une mandibule supérieure terminée par une pointe de pioche d'une dimension exagérée. Les aigles portent le torse emplumé, leur vêtement est façonné d'une étoffe corsée et solide comme il convient à des oiseaux qui habitent la froide région des nues. Le fond de la couleur de leur manteau est le fauve ou le brun foncé. Les ailes déployées ils occupent dans l'air un espace voisin de trois mètres et emportent avec placidité des charges plus lourdes qu'eux. »

D'après ces indications de structure que nous fournit le livre de Toussenel sur les oiseaux, on voit que l'aigle est établi sur une donnée analogue à ce que nous avons vu déjà. En le considérant au point de vue plastique, remarquez cette attitude fière et grave, ces contours fermes et suivis, cette tête nerveuse et vivement accentuée. Le

corps, sobre de ton, simple de lignes, présente une masse d'un aspect sculptural ; la base s'appuie sur la branche qui sert de piédestal par des pattes robustes nouées en anneaux ; la partie supérieure se dresse en s'évasant en forme de gaîne ou de console pour soutenir le chef qui domine l'ensemble non par la dimension mais par l'accentuation concentrée et singulière des traits. C'est par la tête, en effet, que l'aigle nous fait impression ; supprimez-la, vous décapitez en même temps l'idée de grandeur, de souveraineté ; il reste le corps d'un rapace quelconque, l'oiseau royal n'existe plus. Vue de profil, cette tête au crâne écrasé, au bec allongé et vif d'arêtes comme un yatagan, aux orbites creusées carrément, où brille le feu des prunelles, réunit en quelques traits énergiques les caractères saillants et déterminants de la suprématie de l'aigle sur tous les oiseaux. Le condor, l'oiseau colonial, fort en proportion, mais dont la physionomie est molle et bonasse comme celle des géants ; le vautour au cou maigre et dénudé, au jabot jaune, à la tête ignoblement plate, ne peuvent se mettre en comparaison que comme des caricatures du moule supérieur.

Ainsi l'aigle se joint au lion pour confirmer nos observations sur les démarches de la variété dans l'unité. Pour l'un comme pour l'autre,

l'ensemble est grave, sévère, et c'est la tête qui sert de dominante ; avec cette différence que pour l'aigle elle s'établit à l'aigu, en traits vifs et serrés, tandis que pour le lion elle se développe largement en traits puissants et soutenus.

Dans l'un et l'autre cas, c'est toujours un accord d'inégalités au profit d'une idée principale.

§ IV

LA ROSE

Après les Orientaux, les troubadours, les poètes poudrés et les parfumeurs, célébrons à notre tour la reine des fleurs. Elle a ses mérites en dépit de la vulgarité qui, depuis des siècles, les effeuille à tous les coins de ruelles. Malgré les souillures d'une renommée traînée dans les ruisseaux, la rose se tient encore assez bien sur sa tige et l'opinion n'a pas osé prononcer sa déchéance ; la reine est toujours sur un trône.

Parmi ses rivales, beaucoup de prétendantes sont venues successivement solliciter l'admiration et les suffrages dans l'espoir de la remplacer et successivement sont tombées, sans retour, dans le discrédit et l'abandon. Après le lis à qui les rois de France ont donné une position officielle, a paru la tulipe aux formes fines, au port élégant, à la robe jaspée et dont le calice s'offre à

tout venant comme un verre d'auberge ; puis la renoncule, la tubéreuse, la violette qui doit tout son mérite à son parfum et à sa modestie ; puis enfin le dalhia gourmé dans sa collerette gaufrée et le froid camélia au teint de cire transparente, aux feuilles raides et vernies. Tous les jours la mode découvre quelque fleur nouvelle qu'elle met en étalage ; mais, quoi qu'elle fasse, la rose reste à son rang et garde son prestige de type et de moule supérieur.

Ce fait persistant a sa raison d'être dans la configuration, la disposition et la couleur de la rose. Remarquez-le bien, cette forme est régulière dans son ensemble et très variée dans ses parties, c'est une disposition générale, un centre. Les pétales sont fixés autour de la corolle centre commun, qu'ils enveloppent et recouvrent en se courbant l'un par-dessus l'autre comme pour mieux cacher l'asile mystérieux et embaumé des amours de la fleur.

Ces pétales ne se disposent jamais avec la régularité géométrique et gourmée qu'affectionne le dalhia, ou la prétention menteuse des pétales frisés du camélia qui recouvrent un cœur fermé et sans ardeur expansive ; dans leur plus grand abandon ils n'ont rien non plus de l'épanouissement sans pudeur de la rose trémière ou de l'œillet gonflé de poivre qui crève dans sa peau,

d'affolement lubrique. La couleur de la rose n'est pas diversifiée, elle est simple et spéciale, si bien qu'on n'a su mieux faire pour la désigner que de lui donner le nom de la rose. Quoique simple, ce n'est pas un ton entier, son principe est le rouge, le rouge étendu de lumière ou de blanc ; le blanc n'existe pas comme couleur ; en peinture, c'est l'élément du clair, de la lumière, comme le noir est l'élément du sombre. Ce ton rose se présente dans son intensité la plus grande au centre de la fleur et va en s'éclaircissant du centre à l'extérieur, en passant par autant de degrés qu'il a de pétales superposés.

Chaque pétale examiné séparément présente la même dégradation, plus délicate encore dans la teinte dont il est coloré. Le tissu soyeux dont il est formé semble trempé inégalement dans la teinture : on y voit comme des rayures de bleu, de blanc et de rouge. Les feuilles du rosier, d'un vert intense, doux et nuancé, sont découpées en façon de cœur et dentelées sur les bords. Elles s'attachent sur les branches dans une certaine symétrie où le caprice a sa part.

On a remarqué aussi que les parfums de la rose rose s'exhalaient comme par bouffées et à certaines heures du jour. Enfin, de quelque façon qu'on la prenne, la rose semble témoigner d'un amour ardent et soutenu à la fois pour l'unité

harmonique, pour cette unité qui s'ouvre à la passion à la condition de la contenir dans de justes limites.

§ V

LE CHANT DE L'ALOUETTE ET DU ROSSIGNOL

De même que la rose dont la beauté doit être classée dans l'ordre des choses agréables plutôt que dans celui des types supérieurs, le chant de l'alouette et du rossignol ne peut être invoqué qu'à titre de renseignement secondaire, en nous montrant qu'il participe aussi, mais à distance, aux lois du beau. D'ailleurs, il est assez important de constater, une première fois, que ce qu'on appelle le joli, l'agréable, que tout ce qui nous plaît par force de nature, comme les fleurs, les papillons, la jeunesse, les chansons, la danse, etc., nous plaît d'autant plus qu'il se dépouille par moment de ses qualités de brillant, de vivacité, de grâce étourdie et capricieuse, pour rentrer quelque peu dans le calme, la sobriété, la passion contenue qui convient au beau.

Le chant de l'alouette et du rossignol que tant de poètes ont célébré, et qu'on distingue avec faveur parmi tous ceux des oiseaux virtuoses, semble se ranger aussi sans trop d'efforts sous la

règle d'unité élastique que nous avons reconnue. Un poète a essayé d'imiter en quatre vers la chanson légère dont l'alouette, en montant dans les vapeurs du matin, salue les premiers rayons de l'aurore. Si la musique est impuissante pour écrire cette phrase composée de notes vives et tourbillonnantes qui s'épanouissent sur une tenue entrecoupée comme par des soupirs, il n'y a rien de mieux à faire que de citer le poète :

« La gentille alouette avec son tirelire,
« Tirelire, relire et tirelant tire
« Vers la voûte du ciel ; puis son vol en ce lieu
« Vire et semble nous dire : adieu, adieu, adieu. »

Un autre poète va nous rendre le même service pour le rossignol ; les vers suivants suffisent pour donner une idée approchante de son chant à ceux qui l'ont entendu et qui l'aiment :

« Ah ! l'entends-tu distiller goutte à goutte,
« Ses lents soupirs après ses vifs transports,
« Puis de son arbre étourdissant la voûte
« Faire écumer ses cascades d'accords. »

(Lamartine, *Jocelyn.*)

En effet, le chant du rossignol s'établit d'abord sur des notes lentes d'une intensité vibrante et

prolongée, qui se terminent par des batteries brillantes et variées d'un brio tout rossinien.

Il est inutile d'insister davantage sur ces observations particulières qui importent peu pour le but que nous voulons atteindre ; il suffit de les avoir indiquées.

§ VI

LE BLEU DU CIEL ET LA VERDURE

Il y a deux couleurs très répandues dans la nature et qui plaisent généralement beaucoup, c'est la couleur du ciel et celle de la verdure ; l'azur et le vert. Or, il n'est personne qui n'ait remarqué quelle infinité de verts variés on trouve dans les arbres, les plantes, les prairies ; personne qui n'ait pris plaisir à suivre les dégradations si fines, si transparentes par où passe le bleu du ciel du zénith à l'horizon. Ainsi, sans sortir de cette grande localité de ton vert au bleu, la nature trouve moyen d'être variée sans brusquerie, sans coupures de tons bigarrés et éclatants ; d'être simple sans monotonie, sans égalité. Cette simplicité douce et changeante en même temps est si bien dans l'ordre de nos affections, que le bleu du ciel et le vert des prairies, qui font le désespoir des peintres à raison de la

délicatesse des teintes, sont les couleurs dont on se lasse le moins et qui reposent le mieux la vue, quoiqu'elles soient ordinairement étendues sur de grands espaces. Ce fait d'expérience est assez familier pour que personne ne le mette en doute.

§ VII

LA MONTAGNE ET LA PLAINE

Les touristes qui visitent les Pyrénées, les Alpes, le Mont-Dore et autres contrées rocailleuses sont toujours dévorés du désir de faire une ascension au sommet des pics célèbres qui les dominent. Avec une ardeur que tempère à peine la difficulté des chemins et l'essoufflement des poumons, on gravit les croupes ardues de la Maladetta, du Canigou, du Mont-Blanc ou du pic de Sancy. Or, est-ce bien par amour pour la montagne qu'on va, comme Mahomet, à la montagne? Non, remarquez-le bien, la montagne intéresse peu ; à chaque instant on se retourne pour voir la vue, chaque assise de granit superposée n'est qu'un degré qui nous rapproche du point où l'étendue se développe sans obstacles ; plus on grimpe, plus la montagne s'affaisse, plus la plaine s'élève, plus l'horizon grandit, plus la passion de

l'infini qui nous pousse grandit aussi et aspire à l'absolu.

Arrivé enfin au sommet, si le temps n'est pas nébuleux, on se trouve comme suspendu au-dessus d'une immense carte de géographie, où vallées, coteaux, bois, villes et rivières ne sont que de petits accidents à peine perceptibles, dessinés à l'encre bleue et rehaussés de quelques points brillants. On ne veut pas en convenir, car cette vue coûte trop de peine pour que l'amour-propre ne soit pas en jeu, mais c'est visible à la mine des gens, tant d'efforts n'ont abouti qu'à la conquête d'une déception ou du vertige.

Pendant qu'on prend haleine, les guides s'empressent de vous donner la description topographique des lieux habités ou non qui vous environnent ; puis, satisfaits de cette petite leçon de géographie, vous vous empressez de descendre de la région des nuages pour n'y plus revenir. Mais on dit à tout le monde : « C'est magnifique, allez y voir. »

C'est de la vallée de Chamounix ou des bords du lac de Genève qu'on doit admirer le Mont-Blanc ; au point culminant du soulèvement qui le forme, le voyageur le cherche et ne le trouve plus. Un nain juché sur les épaules d'un géant le domine et a le droit de se croire plus grand que celui qui le porte ; c'est une satisfaction qu'on

peut se donner une fois en profitant de la bonhomie du colosse, mais c'est la seule et généralement on n'en abuse guère (1).

Les montagnes ne sont vraiment belles qu'à distance, lorsqu'elles découpent à l'horizon leurs arêtes aiguës ou festonnées sur le bleu du ciel. Les pays de plaine sont moins variés, moins riches en aspects imprévus et tourmentés que les

(1) H. Taine ne pouvait souffrir qu'on allât sur une montagne pour voir la plaine.

« On ne sait pas ce qu'on fait, disait-il, c'est un contre-sens de perspective. C'est détruire le paysage pour en mieux jouir. A cette distance, il n'y a ni couleurs ni formes. Les hauteurs sont des taupinées, les villages des taches, les rivières des lignes tracées à la plume. Les objets sont noyés dans une teinte grisâtre, l'opposition des lumières et des ombres s'efface ; tout se rapetisse, vous démêlez une multitude d'objets imperceptibles : c'est le monde de Lilliput. Et là-dessus vous criez au grandiose ! Est-ce qu'un peintre s'est jamais avisé d'escalader une hauteur pour copier les vingt lieues de terrain qu'on y découvre ? bon pour un arpenteur. Les bassins, les routes, les cultures se voient de là comme dans un atlas. Vous allez donc chercher une carte de géographie ? Un paysage est un tableau, il faut se mettre au point de vue ; mais non, on chiffre la beauté en mathématicien ; on calcule que mille pieds d'élévation la rendent mille fois plus belle. Opération admirable, dont le seul défaut est d'être ridicule et de conduire par beaucoup de fatigue à beaucoup d'ennui. Mais les touristes une fois au sommet sont ravis d'enthousiasme. Par poltronnerie, de peur d'être accusés de sécheresse et de passer pour prosaïques, tout le monde aujourd'hui a l'âme sublime, et une âme sublime est condamnée aux cris d'admiration. Il y a encore les esprits moutons qui admirent sur parole et s'échauffent par imitation. » (H. Taine, *Voyage aux Pyrénées*, p. 170).

régions montagneuses, mais les paysages y sont plus simples, plus doux et mieux disposés pour le plaisir des yeux et de l'âme. Le moindre objet de la nature prend alors de l'importance et de l'intérêt ; un arbre, un rocher, une chaumière, un bouquet de genêts dans une lande, pour peu qu'ils aient d'allure s'enlèvent sur le ciel avec fierté, et les bouts d'horizon qui s'échappent par les intervalles suffisent amplement à satisfaire cet amour d'infini qui nous emporte sur la cime des monts sans pouvoir s'assouvir.

Or, remarquez cette différence caractéristique ; dans les contrées montagneuses, les vallées ombreuses et fraîches, les sources, les lacs, les cascades, les entassements de rocs ambitieux, les horizons étendus ne suffisent pas pour nous retenir ; on monte, on monte, on veut monter toujours, le désir est irrité, la fatigue seule en a raison. Dans la plaine, au contraire, une fois que l'œil est fait à l'uniformité générale des aspects qui déplaît au premier abord, la promenade prend des allures plus douces et plus calmes. On flâne avec volupté, on suit paresseusement le bord des rivières en abandonnant ses rêveries au courant de l'eau, puis on s'arrête, par plaisir, devant un buisson qui se campe comme un personnage au-dessus d'un bourrelet de terrain en repoussant de sa masse sombre les lignes si fines et si déli-

cates de ton des plans fuyants qui se replient sous la domination d'un grand ciel lumineux. Il est évident qu'on va péniblement demander à la montagne ce que la plaine nous donne sans efforts ; il est évident que la montagne vue de près nous fatigue de détails superposés, entassés, qui se dévorent de proche en proche, et que la plaine réussit à moins de frais, à nous fournir un tableau agréable où la disposition des parties dans l'ensemble se trouve bien mieux dans les affections secrètes de notre âme, et c'est toujours et encore la variété dans la simplicité et non pas dans l'énormité et la profusion.

Ici se terminent les observations que nous avions à faire dans le domaine visible de la nature ; nous pourrions les pousser plus loin, la création est inépuisable et toujours en action. Mais il est temps de nous arrêter dans cette partie de notre voyage. Nous en savons assez pour avancer cette proposition : toutes les fois que vous vous trouverez en face d'un tableau de la nature qui éveillera dans votre âme des idées de grandeur, d'infini, de vénération, qui vous fera rêver en un mot, examinez bien les conditions d'état et les rapports des objets qui composent le tableau et vous trouverez qu'ils s'établissent d'une façon ou d'une autre, par le sacrifice, la subordination des détails particuliers au profit d'une généralité

dominante. Cette proposition doit suffire pour contenter les curieux qui voudraient multiplier les expériences ; pour notre compte, nous avons une collection de notes assez nombreuses sur cette partie toute matérielle du beau ; nous les dépouillerons plus tard en temps et lieu. En attendant, portons le champ de nos observations dans un autre ordre afin de compléter les premières avant de tirer des conclusions.

DEUXIÈME SÉRIE

OBSERVATIONS PRISES DANS L'ORDRE MORAL

CHAPITRE PREMIER

L'Amour

§ Ier

Transportons-nous du monde visible dans celui de la pensée et de l'âme ; la méthode expérimentale et les instruments d'analyse que nous avons mis en œuvre vis-à-vis des tableaux de la nature peuvent y trouver leur application, mais n'oublions pas que notre sujet est d'un tout autre ordre. Nos opérations pourront être analogues mais non de même nature. Dans l'introduction de cette étude, nous avons reconnu qu'il y avait, depuis l'origine des sociétés, de belles actions, de beaux caractères, de belles âmes : voyons ces belles âmes à l'œuvre et tâchons de nous rendre compte des mobiles qui les font agir ; c'est ainsi que

nous pourrons dégager les titres de beauté qui leur appartiennent. Cette matière est délicate à toucher, nous entrons en plein dans le domaine du sentiment, et l'on sait combien le sentiment est capricieux, souple, fugitif et facile à se dérober à l'analyse. Cependant, en y mettant un peu d'attention, on peut le saisir à certains moments et l'avoir à l'œil, suffisamment pour constater les lois générales auxquelles il obéit indépendamment des variations et des troubles qu'il peut occasionner d'ailleurs.

Nous l'avons dit déjà, la liberté, cet attribut supérieur de l'ordre moral, est un élément de perturbation dont il faudra tenir grand compte. Les objets matériels subissent fatalement les conditions dans lesquelles la nature nous les présente, ils ne sont pas libres ; l'homme est libre il peut se donner des apparences trompeuses, il peut mentir et affecter des sentiments faux ; mais rassurons-nous, la beauté morale a des caractères de vérité assez marqués, assez constants pour qu'on ne puisse les confondre avec des apparences ; le mensonge n'a qu'un temps.

§ II

Une des forces les plus actives de notre âme, dont on tient trop peu compte en général, c'est

le sentiment, c'est l'amour. L'amour voilà le terme primordial et suprême des lois du sentiment; l'amour ce mouvement du cœur, irréfléchi, inexplicable et pourtant si marqué ; il nous porte à aimer, à désirer, chercher tout ce qui rentre dans un certain ordre supérieur, il se trouve d'autorité divine dans nos affections. C'est le principe de toute volonté.

Si l'on considère l'amour dans ses divisions principales, on trouve :

1° L'amour proprement dit que tous les dictionnaires définissent ainsi : « penchant naturel des deux sexes l'un pour l'autre ». Certains physiologistes disent que c'est un concert de l'âme, de l'esprit, du cœur et des sens qui exalte jusqu'au délire toutes les facultés humaines. — Ainsi compris, l'amour est la loi première de la perpétuité de la création et de la propagation des races ; il est universel et à ce titre, il prend le pas sur tous les autres ;

2° L'amour de la famille, dont l'amour maternel est le type par excellence ; il sert de base à la société et c'est de lui que dérive par extension : l'amitié, l'amour de la patrie et celui de l'humanité ;

3° L'amour de Dieu principe de toute religion;

4° L'amour de la gloire, de la science, de l'art qui dans tous les temps échauffe le cœur des grands

hommes et des grands maîtres ; il donne naissance aux merveilles de l'héroïsme et aux plus belles applications de l'esprit humain. C'est le feu sacré.

Nous pourrions examiner à part chacun de ces modes de l'amour, mais à quoi bon ? N'est-il pas visible que dans ces différentes modifications de l'amour, il y a un caractère général, essentiel et indélébile ? N'est-il pas incontestable que tous ces mouvements du cœur qui ont l'amour pour mobile, reposent sur une base nécessaire, sans laquelle, ils n'existent plus ? Ce caractère essentiel, cette base nécessaire c'est le désintéressement, l'oubli de soi, c'est pour mieux dire, l'amortissement de l'égoïsme en faveur d'une idée. Quelle puissance que celle qui peut étouffer la voix de l'égoïsme, affirmation la plus naturelle, la plus vraie, la plus vivace de la personnalité.

Ainsi qui ne connaît, au moins par ouï-dire, les victoires éternelles de l'amour, à qui rien ne résiste, et qui suivant une chanson populaire mène le monde à la ronde? Dans le langage des amants il n'est question que de soumission, d'abnégation, d'esclavage, de chaînes douces à porter ; il n'y a pas de despote plus exigeant et mieux obéi que l'amour ; les cœurs les plus farouches lui rendent les armes ; Hercule et Samson le re-

connaissent pour maître souverain ; c'est en un mot le dieu du sacrifice.

De l'amour de Dieu rayonnent les idées de foi, d'immortalité, de perfection, de bonté, de justice, d'espérance, de vénération, de charité, d'humilité, de prière. Tous sentiments qui supposent l'affranchissement volontaire et passionné des liens terrestres qui retiennent notre âme.

L'amour de la famille, l'amour maternel, l'amour du prochain, l'amour de la patrie engendrent les idées de dévouement des forts envers les faibles, des puissants envers les petits, des petits en faveur des masses ; tous les sentiments généreux et héroïques qui vont en s'amoindrissant jusqu'à la bienveillance, l'aménité, la politesse qui ne sont plus que des formes de convenance pour les relations sociales, mais qui participent encore, quoique dans une mesure plus restreinte, à la loi du désintéressement.

L'amour de la gloire, de la science et de l'art a ses adorateurs exclusifs et ses martyrs. Depuis Homère, le Tasse, Milton, Archimède, Christophe Colomb, jusqu'à Lavoisier et Sauvage, la plupart des grands noms qui illustrent les annales de l'humanité, se distinguent par le mépris et le sacrifice des intérêts matériels, même de la vie, pour le triomphe d'une idée utile, généreuse ou élevée.

Augustin Thierry aveugle et infirme a parfaitement exprimé le sentiment qui anime les infatigables amants de la science et de la vérité : « il y a, dit-il, quelque chose qui vaut mieux que les jouissances matérielles, mieux que la fortune, mieux que la santé elle-même, c'est le dévouement à la science ».

Le désintéressement est donc, par excellence, le caractère de l'amour et de tous les sentiments qui en dérivent.

Pour plus d'autorité, écoutons M. V. Cousin ; ce qui suit est un extrait de son livre du *Vrai, du Beau et du Bien* où il traite du dévouement et du désintéressement à propos des croyances naturelles de l'homme :

« Connaissez-vous une langue, un peuple qui ne possède le mot de vertu désintéressée ? Qu'appelle-t-on pourtant un honnête homme ? Est-ce le calculateur habile, appliqué à faire ses affaires le mieux possible, ou celui qui, en toutes circonstances, est disposé à observer la justice contre son intérêt apparent ou même réel ? Otez cette idée qu'un homme est capable, en un certain degré, de résister à l'attrait de l'intérêt personnel et de faire quelques sacrifices à l'opinion, aux convenances, à ce qui est ou paraît honnête et vous ôtez le fondement de ce titre d'honnête homme au sens même le plus

vulgaire. Cette disposition de préférer ce qui est bien à notre plaisir, à notre utilité personnelle, en un mot à l'intérêt, cette disposition plus ou moins forte, plus ou moins constante, plus ou moins éprouvée mesure les différents degrés de la vertu. Un homme pousse-t-il le désintéressement jusqu'au dévouement, on l'appelle un héros, qu'il soit caché dans la condition la plus humble ou placé sur un théâtre. Il y a des dévouements obscurs comme il y a des dévouements éclatants. Il y a des héros de probité, d'honneur, de loyauté dans les relations de la vie ordinaire, comme des héros de courage et de patriotisme dans les conseils des peuples ou à la tête des armées. Tous ces noms avec leur sens bien reconnu sont dans toutes les langues et constituent un fait certain et universel.

« On peut expliquer ce fait, mais à une condition impérieuse, c'est qu'en l'expliquant on ne le détruise pas. Or, nous explique-t-on l'idée et le mot de désintéressement en ramenant le désintéressement à l'intérêt ? Voilà ce que le sens commun repousse invinciblement.

« Les poètes n'ont pas de système, ils s'adressent aux hommes tels qu'ils sont réellement pour produire sur eux des effets certains. Est-ce l'égoïsme habile ou la vertu désintéressée que les poètes célèbrent ? Nous demandent-ils des applau-

dissements pour les succès de l'adresse heureuse ou pour les sacrifices volontaires de la vertu ? Le poète sait qu'il y a dans le fond de l'âme humaine je ne sais quelle puissance merveilleuse de désintéressement et de dévouement. En s'adressant à cet instinct du cœur, il est sûr d'éveiller un écho sublime, de faire jaillir toutes les sources du pathétique.

. . . . . .

« Toutes les langues contiennent les mots d'estime et de mépris. Estimer, mépriser, locutions universelles, phénomènes certains, d'où une impartiale analyse peut tirer les plus hautes notions. Peut-on mépriser un être qui, dans ses actes ne serait pas libre, un être qui ne connaîtrait pas le bien, et qui ne se sentirait pas l'obligation de l'accomplir? Supposez que le bien ne soit pas en soi essentiellement différent du mal, supposez qu'il n'y ait dans le monde que de l'intérêt plus ou moins bien entendu, et qu'il n'y ait point de devoir réel, et que l'homme ne soit pas un être libre, il est impossible d'expliquer le mot mépris, il en est de même de celui d'estime.

« L'estime est un fait qui, fidèlement exprimé, contient toute une philosophie aussi solide que généreuse. L'estime a deux caractères certains : 1° c'est un sentiment désintéressé dans l'âme de celui qui l'éprouve ; 2° elle ne s'applique qu'à des

actes désintéressés. On n'estime pas à volonté et parce qu'on a intérêt à le faire. On n'estime pas non plus une action et une personne parce qu'elles ont réussi. Le succès, le calcul heureux peut nous faire envie; il n'emporte pas l'estime: elle est à un autre prix.

« L'estime à un certain degré et en certaines circonstances, c'est le respect: le respect, mot saint et sacré que les plus subtiles et plus lâches analyses n'abaisseront jamais à exprimer un sentiment qui se rapporte à nous-mêmes et s'applique à des actes couronnés par la fortune.

« Prenez encore ces deux mots, ces deux faits analogues aux deux premiers, l'admiration et l'indignation. L'estime et le mépris sont plutôt des jugements; l'indignation et l'admiration sont des sentiments, mais des sentiments qui tiennent à l'intelligence et enveloppent un jugement.

« L'admiration est un sentiment essentiellement désintéressé. Voyez s'il y a quelque intérêt au monde qui ait la puissance de vous donner de l'admiration pour quelque chose ou pour quelqu'un. Si vous y avez intérêt, vous pourrez simuler l'admiration, mais vous ne l'éprouverez pas. Un tyran la mort à la main peut vous contraindre à paraître l'admirer, mais non point à l'admirer; en effet, l'affection même ne détermine pas l'admira-

tion, tandis qu'un trait héroïque, partant d'un ennemi même, nous l'arrache malgré nous.

« Le phénomène opposé à l'admiration, c'est l'indignation ; l'indignation n'est pas plus la colère, que l'admiration n'est le désir. La colère est toute personnelle ; l'indignation ne se rapporte jamais directement à nous ; elle peut naître au milieu de circonstances où nous sommes engagés, mais le fond et le caracère dominant du phénomène en lui-même est d'être désintéressé. L'indignation de sa nature est généreuse..... on se félicite de posséder ou d'avoir acquis une chose utile ; mais on ne s'admire pas pour cela, ni soi-même, ni la chose qu'on vient d'acquérir. De même on repousse la pierre qui nous blesse, on ne s'indigne pas contre elle.

« L'admiration élève et grandit l'âme. Les parties généreuses de la nature humaine se dégagent et s'exaltent en présence et comme au contact de l'image du bien.

« Nous pourrions prolonger et varier ces aperçus et ces exemples. Nous en avons assez dit pour être autorisé à conclure que le langage humain et les sentiments qu'il exprime sont inexplicables, si l'on n'admet pas la distinction essentielle du bien et du mal, de la vertu et du crime, du crime

fondé sur l'intérêt, de la vertu fondée sur le désintéressement (1). »

Nous pourrions aussi à notre tour, multiplier les exemples de beauté morale ; l'histoire de tous les peuples est remplie de faits glorieux ou émouvants marqués au coin du désintéressement, et qui sont dans la mémoire de tout le monde : le dévouement des trois cents Spartiates aux Thermopyles ; — Alexandre et son médecin ; — Codrus roi des Athéniens ; — Décius Horatius Coclès ; — César et son pilote; — Caton; — Guillaume Tell ; — les bourgeois de Calais ; — et même le lion de Florence et le chien de Montargis nous donneraient ample matière à examen ; mais quand nous reproduirions tous les traits d'héroïsme, de magnanimité, de générosité, de courage, d'abnégation qui font le plus bel ornement de la morale en action, nous arriverions toujours à cette conclusion que, plus on s'oublie dans la vertu, plus l'action est belle ; de même que plus on songe à soi dans le crime, plus il est hideux.

§ III

Cette étude générale sur les mouvements de l'âme qui ont le sentiment ou l'amour pour

(1) V. Cousin : *Du Vrai, du Beau et du Bien*, onzième leçon, pages 262 et suivantes, 7e édition, 1858.

principe, nous autorise donc à affirmer que le beau moral, comme le beau matériel propre aux objets de nature, s'établit et se dégage par le sacrifice constant des parties personnelles, des intérêts particuliers en faveur des idées supérieures et pour ainsi dire surhumaines qui répondent aux instincts secrets du cœur, aux aspirations de l'âme sensible (1).

Mais l'apparence du désintéressement n'est pas une garantie suffisante pour établir notre certitude sur la qualité du beau moral, pour nous assurer de la vérité, de la sincérité des actes de vertu que nous admirons, il nous faut un signe de plus dans l'expression du désintéressement, un signe qui lui donne, au dernier degré, le ton de la vérité et du naturel : c'est l'extrême simplicité.

Pour bien comprendre et apprécier cette qualité éminente, à laquelle le beau moral doit une saveur toute spéciale et toute sympathique, nous allons mettre en opposition quelques traits d'héroïsme de l'histoire ancienne avec la figure toute moderne de Jeanne d'Arc.

(1) Les bonnes actions deviennent de belles actions en tant qu'elles se décorent par la générosité du sacrifice.

De Gérauda.

CHAPITRE II

Le Contre-Poids naturel

§ I

Plusieurs observations ont déjà signalé ce fait remarquable, c'est qu'il y a dans tous les actes de vertu de l'antiquité, si beaux et si grands qu'ils soient, une démarche sèche, sévère, farouche qui semble trahir une orgueilleuse confiance en soi et répugne au sentiment moderne que l'influence du christianisme a profondément modifié. La morale des anciens est la morale stoïcienne. Le sage des stoïciens est une sorte de dieu tout puissant à sa manière et dont la liberté absolue lui permet de sortir volontairement du monde, quand le monde trouble sa vertu. Ainsi,

Lucrèce se tue pour ne pas survivre à un déshonneur ; Caton se tue pour ne pas survivre à la République ; Brutus envoie sans hésiter ses fils à la mort ; Virginius poignarde sa fille devant le peuple ; Régulus esclave sur parole reprend stoïquement le chemin de Carthage après avoir prouvé au Sénat qu'il valait mieux, pour le bien public, ne pas faire un échange de prisonniers dont le profit était pour lui seul, et le Sénat le laisse partir ; le consul Térentius Varron avait fui honteusement après la défaite de Cannes ; cet homme de basse naissance n'avait été élevé au consulat que pour mortifier la noblesse, mais le Sénat ne voulut pas jouir de ce malheureux triomphe, il vit combien il était nécessaire qu'il s'attirât, dans cette occasion, la confiance du peuple : il alla au-devant de Varron et le remercia de ce qu'il n'avait pas désespéré de la République (1).

Tout cela est fort beau, sans doute, et digne de toute admiration, mais ne semble-t-il pas qu'il en ressorte quelque chose de tendu, d'impossible, d'excessif, d'incompatible avec la faiblesse humaine !

Les Romains sont fondus tout d'une pièce comme des statues de bronze et se tiennent dans

(1) Montesquieu : *Grandeur et décadence des Romains.*

leurs lignes raides et soutenues sans accuser la moindre émotion de tendresse ; c'est à peine si l'on sent palpiter la fibre humaine ; ils marchent impassibles et constants dans le chemin qu'ils se sont tracé, et, comme le dit Montaigne à propos de Régulus, « nul accident ne fait tourner le dos à cette *vifve* vertu ; elle cherche les maux et la douleur comme un aliment ; les menaces des tyrans, les géhennes et les bourreaux l'animent et la vivifient » ; l'art antique est bien l'expression de ces sentiments concentrés, il cherche la ligne avant tout et ne s'émeut presque jamais ; il craindrait de déranger un pli de sa tunique, de compromettre une part de sa dignité.

Parcourons la vie de Jeanne d'Arc et notons, au passage, quelques traits qui lui sont propres ; l'antiquité ne nous offre rien de semblable.

« En 1429, au village de Domremy, dans le Barrois, vivait une jeune fille nommée Jeanne d'Arc. Elle avait, disait-elle, depuis cinq ans des visions dans lesquelles des saints lui ordonnaient d'aller délivrer Orléans et de mener le roi à Reims pour y être sacré. Dans l'opinion populaire le roi était la personnification de la patrie, on voulait le sauver malgré lui. Jeanne résumait en elle les sentiments et les idées du peuple. Elle était belle, forte, simple, d'une piété exaltée, d'une vertu sans tache ayant voué à Dieu sa virginité. Elle

déclara sa mission à Baudricourt, capitaine de Vaucouleurs, qui, d'abord, la crut folle ; « il faut, lui dit-elle, que je sois devers le roi avant la mi-carême, dussé-je user mes jambes jusqu'aux genoux pour y aller ; car personne au monde, ni roi, ni ducs, ni aucun autre ne peut relever le royaume de France ; il n'y a de secours pour lui qu'en moi ». On la présente au roi. « Dieu a pitié de vous, lui dit-elle, de votre royaume et de votre peuple ; et elle traita merveilleusement des manières de faire vider les Anglais hors du royaume, dont le roi et son conseil fut tout émerveillé, car elle fut autant simple en toutes autres manières comme une pastourelle. » Les docteurs et les membres du parlement de Poitiers l'interrogèrent, « et ils ne trouvèrent, en elle, que humilité, virginité, dévotion, simplesse. Les plus incrédules finissaient par se prosterner devant cette jeune fille si bonne et courageuse, si modeste et ardente, et il n'y eut aucun qui l'eût ouïe qui ne dit en pleurant que c'était une créature de Dieu ». La renommée de la pucelle se répandit bientôt par tout le royaume, le peuple se sentit renaître et se reconnut dans Jeanne d'Arc qu'il nommait « la fille de Dieu, la fille au grand cœur ».

Après divers combats où Jeanne marchait toujours au premier rang portant un étendard blanc

semé de fleurs de lys, elle mène enfin le roi dans la cathédrale de Reims, et le sacre a lieu en grande pompe. Après la cérémonie, elle embrassa les genoux du roi et lui dit : « J'ai accompli ce que Dieu m'avait commandé, qui était de lever le siège d'Orléans et faire sacrer le gentil roi ; je voudrais bien qu'il voulût me faire ramener auprès de mes père et mère à garder leurs brebis et bétail ». On refuse de la laisser partir. Peu de temps après, au siège de Compiègne, Jeanne fut prise par les soldats du sire de Luxembourg, livrée aux Anglais et menée à Rouen. Là, elle comparut comme sorcière devant l'évêque de Beauvais et Jean Magistré, vicaire de l'inquisiteur de France, assistés de plus de cinquante docteurs et conseillers. Ce procès est un monument de honte et d'iniquité ; la sainte fille fut toujours admirable d'héroïsme, de piété, de raison, de modestie : on ne parvint pas à surprendre une erreur sur la foi à cette pauvre paysanne qui ne savait que ses prières ; on ne parvint pas à tirer un désaveu de cette faible femme qui savait pourtant que sa persistance la mènerait à la mort ; ses réponses étaient toujours sensées, naïves, sublimes, quelquefois même railleuses ; elles étourdissaient ses juges, surtout l'infâme évêque à qui elle disait souvent : « Avisez bien de ce que dites être mon juge, car vous prenez une

grande charge ». On lui fit jurer de dire tout ce qu'elle savait, espérant tirer d'elle les secrets du conseil de Charles VII : « Je vous dirai tout ce qui regarde mon procès, répondit-elle, mais il y a des choses que je ne vous dirai pas, » et quand on insistait : « Passez outre, disait-elle, cela n'est pas du procès ; allez au roi, il vous le dira ».

L'évêque lui demanda si elle savait être en la grâce de Dieu : « C'est une grande chose, dit-elle, de répondre à une telle question ». Oui, interrompit un des docteurs, c'est une grande question, et l'accusée n'est pas tenue d'y répondre. Vous auriez mieux fait de vous taire, dit l'évêque au docteur, et il répéta sa question : « Si je n'y suis, répondit la sainte fille, Dieu m'y veuille mettre ; et si j'y suis, Dieu m'y veuille tenir ». On lui demanda pourquoi elle portait un étendard : « Je portais un étendard au lieu de lance pour éviter de tuer quelqu'un : je n'ai jamais tué personne. Je disais : entrez hardiment parmi les Anglais ; et j'y entrais moi-même ». Pourquoi portiez-vous cet étendard près de l'autel, au sacre de Charles ? « Il avait été à la peine, c'était bien raison qu'il fût à l'honneur ». Après maints incidents, qui trahissent toute la fureur et la mauvaise foi de ses juges, Jeanne fut déclarée par l'évêque *Cauchon* relapse et hérétique et livrée au bras séculier pour être brûlée. A cette sen-

tence, la malheureuse fille fondit en larmes : « Hélas ! disait-elle, réduire en cendres mon corps qui est pur et n'a rien de corrompu ! Ah ! j'en appelle à Dieu des cruautés qu'on me fait ». Sa mort ne démentit pas sa vie. Lorsque le feu était au bûcher, elle déclara hautement que sa mission venait de Dieu « et en rendant son esprit à Dieu et inclinant la tête, elle proféra encore le nom de Jésus » (1).

Nous avons tenu à citer tous ces traits de bon sens, de naïveté confiante, d'intelligence qui s'ignore, de courage, d'innocence et de faiblesse qui donnent à cette figure de la pucelle d'Orléans un accent si héroïque et si touchant à la fois. Il y a dans ses faits et gestes, et surtout ses paroles, une telle franchise d'allure, une telle sincérité, une foi si vive dans la mission qu'elle croit tenir de Dieu, et en même temps un esprit d'humilité et de candeur si peu apprêté qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître que ce sont là les vrais caractères de simplicité qui impriment au beau moral le cachet de vérité et de naturel qui le signale de la façon la plus certaine.

(1) Théophile Lavallée : *Histoire des Français.*

§ II

La vie de Jeanne d'Arc nous a permis de dégager et de montrer, dans toute sa valeur, un des caractères les plus essentiels et les moins compris du beau : la simplicité.

Dans les spectacles offerts à nos recherches, la nature aussi s'est empressée de témoigner de son amour pour la simplicité par le dépouillement apparent des circonstances étrangères ou la fusion dans le tout des particularités et des intérêts prochains en vue de l'unité.

Dans son application aux belles actions et aux œuvres de l'art, la simplicité agit, sans doute, de même sorte, mais elle est plus difficile à saisir. Les objets matériels se présentent tels qu'ils sont, ils ne peuvent se dispenser d'être vrais ; l'homme peut tromper et prendre un masque ; sa sincérité est suspecte à bon droit. Pour nous prouver sa grandeur, il faut que la simplicité soit entière et n'ait rien d'affecté. Le désintéressement, l'affranchissement de toute idée égoïste, de profit personnel, d'orgueil ou de vanité ne suffisent pas pour nous convaincre ; nous voulons plus encore, nous voulons voir à nu les parties vives de la nature humaine ; disciples de saint Thomas, nous voulons mettre le doigt dans la plaie. Plus encore, nous voulons voir palpiter, nous voulons

entendre crier la victime volontaire sur l'autel du sacrifice. Alors le doute n'est plus possible, alors le ressort de l'émotion se détend, et notre sympathie, notre admiration s'exaltent, pour les actions ou les œuvres sublimes qui dépassent la mesure ordinaire des forces humaines, mais qui tiennent encore à l'humanité par les liens naturels de la vie et de la souffrance. Aussi, plus l'action est grande, plus l'œuvre est élevée, plus l'idée qui l'illumine est d'origine supérieure, d'ordre surnaturel, plus notre bon sens terre à terre et soupçonneux pour tout ce qui s'élève, a besoin de ces témoignages vivants pour croire à la sublimité de l'œuvre ou de l'action et s'incliner devant elle. Pascal, avec un style nerveux et précis, indique parfaitement ces deux termes opposés, entre lesquels le beau doit se développer pour nous être le plus sensible : « Je n'admire point l'excès d'une vertu comme la valeur, si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée, comme en Epaminondas, qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité ; car, autrement, ce n'est pas monter, c'est tomber. On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux. Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain mouvement de l'âme de l'un à l'autre de ces extrêmes et qu'elle n'est jamais, en

effet, qu'en un point, comme le tison de feu. Soit, mais au moins cela marque l'agilité de l'âme si cela n'en marque l'étendue » (1).

Il ressort de cette observation une loi très importante que l'on pourrait désigner sous le nom de loi du contre-poids naturel. C'est tout le bénéfice qui nous reste de notre excursion dans le domaine du sentiment ; mais ce bénéfice est assez précieux pour payer largement nos peines. La loi du contre-poids naturel avec la loi du sacrifice que nous avons reconnue tant de fois, se complètent l'une par l'autre ; la loi du sacrifice opère par détachement, par dépouillement de tous les intérêts mondains pour faciliter l'ascension vers l'idéal ; la loi du contre-poids agit en sens inverse, pour que dans ce mouvement on ne perde pas terre complètement, et il en résulte une action successive et combinée analogue à celle de la force centrifuge et de la force centripète pour les corps en mouvement. Ces deux lois, à première vue, semblent constituer les éléments nécessaires, naturels et saisissables du beau ; l'idéal en serait l'élément supérieur qui, sans ce contre-poids naturel, risque de se perdre dans l'infini.

Nous examinerons, plus régulièrement et plus

(1) *Pensées de Pascal*, art. 6, § 21, p. 81.

à loisir, ces conséquences qui nous débordent, lorsque nous aurons dépouillé et mis en ordre les notes abondantes que nous avons recueillies dans notre double voyage ; ces notes, classées, réunies, groupées par affinité, donneront matière à des déductions intéressantes qui feront l'objet de la seconde partie de ces études.

DEUXIÈME PARTIE

DÉMONSTRATION GÉNÉRALE

DES

Conditions du Beau résultant de l'ensemble des faits et des Déductions recueillies

---

CHAPITRE PREMIER

§ I

LES ÉLÉMENTS DU BEAU

Au point où nous sommes arrivés, de grandes difficultés se présentent. Nous avons en portefeuille une collection de faits généraux, de lois secondaires qui affectent nécessairement la forme sèche et sententieuse des formules et des aphorismes.

Quoi qu'on en ait, il faut bien recourir à la langue philosophique et mettre le pied sur ce terrain plein d'équivoques et d'ambiguïtés, embarrassé de définitions, de distinctions et de sub-

tilités scolastiques ; les puristes en tous genres, en physiologie, comme en herminologie, les obstructeurs de quintessence, comme les appelle Rabelais, ont tellement pioché, pulvérisé, tamisé, alambiqué la matière qu'elle finit par échapper et s'évaporer entre les doigts comme une chose vaine qu'emporte le vent.

Je déclare donc, pour couper court à toute interprétation pédantesque, que je n'ai nullement la prétention de pénétrer les principes purs des choses et de circonscrire les idées dans des formes plus nettes et plus précises que les autres. J'entends, avant tout, m'établir sur la terre ferme du sens commun et prendre les mots dans leur acception la plus générale, tels qu'on les accepte dans l'usage ordinaire des relations sociales et tels que les donne le premier dictionnaire venu ; en procédant ainsi, si haut qu'on se lance, on est toujours à peu près sûr de retomber sur ses pieds et la terre ferme.

La définition des idées simples ou premières demande l'exposition claire des qualités essentielles qui les distinguent ; pour cela faire, elle doit entrer nécessairement dans leur substance, leur nature intime. Qui oserait risquer une définition dans des conditions aussi subtiles ? Prenons l'âme pour exemple : Quand le dictionnaire a dit que l'âme est le principe de la vie, je ne

suis pas beaucoup plus avancé et n'en sais pas bien plus long sur sa nature et sur ses facultés ; mais cela me suffit pour m'entendre et entendre les autres. Demandez à une brute, à un homme illettré, stupide, s'il a une âme, et vous verrez s'il ne se révolte pas à l'idée qu'on puisse supposer qu'il n'en a pas ? il a, soyez-en certain, parfaitement compris la valeur et la portée du mot. Proposez-donc une définition de l'infini qui ne se rapporte pas également à l'éternité, à l'univers, à l'espace, à l'étendue, à l'absolu, à l'immensité et à tout ce qui n'a ni commencement ni fin ? à Dieu même. Le sentiment mutuel que nous avons de ces choses nous suffit pour les distinguer ; une définition, si ingénieuse qu'elle soit, n'y ajouterait rien, au contraire. La célèbre définition de Pascal : « L'univers est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part » éblouit et frappe par son étrangeté ; mais à la réflexion, il est bien difficile de se rendre compte d'une sphère construite de cette façon ; c'est l'image impossible d'une chose impossible à figurer.

J'entends donc, à cet égard, me tenir dans la limite qu'indique Voltaire : « les mots de force, d'âme, de gravitation même, dit-il, ne nous font nullement connaître le principe et la nature de la force, ni de l'âme, ni de la gravitation. Nous en

connaissons les propriétés, et probablement nous nous en tiendrons là tant que nous ne serons que des hommes. L'essentiel est de nous servir, avec avantage, des instruments que la nature nous a donnés, sans pénétrer jamais dans la structure intime du principe de ces instruments. Archimède se servait admirablement du ressort et ne savait pas ce que c'est que le ressort. La véritable physique consiste donc à bien déterminer les effets : nous connaîtrons les causes premières quand nous serons des dieux ; il nous est donc donné de calculer, de peser, de mesurer, d'observer, voilà la vraie philosophie naturelle, presque tout le reste est chimère » (1) ; ceci posé, abordons résolument le sphinx.

§ II

L'IDÉAL

Les observations que nous avons faites dans le domaine de la nature physique, comme dans celui de la nature morale sont toutes fondées sur des faits sensibles, sur des effets. Or, il résulte de ces observations que tout ce qui nous a donné l'impression du beau dans ces deux ordres présente un caractère commun, marqué, plus ou moins, mais marqué invariablement par une idée

(1) Voltaire : *Dictionnaire philosophique,* Cartisianisme.

dominante, une idée supérieure, c'est ce qu'on appelle l'idéal. Dire ce que c'est, en soi, que l'idéal serait fort difficile ; nous nous contenterons de prendre le mot, tel qu'on l'entend en général, en ce sens que c'est une idée de perfection absolue, surnaturelle, et qui n'existe qu'en idée et pas autrement.

Ainsi, en présence du spectacle de la mer, du soleil couchant, du désert, la disposition des lignes et des effets, en se simplifiant nous fait penser à l'infini qui est la simplification la plus complète qu'on puisse concevoir ; en présence d'une belle action, d'un dévouement sublime, le désintéressement des biens matériels, l'oubli du moi, nous fait penser à la beauté suprême, infinie, qui ne peut exister en ce monde.

Cette idée de perfection morale ou physique a donc pour but constant, pour centre d'inspiration, l'infini, terme suprême qui renferme, en dernière analyse, tous les attributs de l'ordre divin, l'espace infini, la durée infinie, la perfection infinie, la bonté, la puissance, la grandeur, la majesté infinies.

Dans les choses physiques ou morales qui sont à notre portée tout est borné, tout a des limites ; l'idéal de perfection que nous pouvons concevoir, aimer et poursuivre, sans pouvoir jamais l'attein-

dre, consiste dans tout ce qui est sans limites, et se résout dans l'absolu.

L'idéal est donc à proprement parler la substance spirituelle du beau, substance qui échappe à toute autre prise que celle du sentiment ; c'est une idée ou plutôt une lueur de perfection absolue qui éclaire notre âme et sert de but à ses efforts. Cette lueur est fixe, elle part d'un foyer immuable ; comme la lumière du soleil, elle ne peut varier que dans son intensité, suivant qu'on en approche plus ou moins.

C'est un fait bien remarquable et bien étonnant que cette idée de perfection infinie se trouve dans l'esprit et le cœur de chacun. Si admirables que soient les exemples de beauté morale ou physique qu'on nous présente, l'esprit le plus étroit en conçoit toujours de plus parfaits encore et qui se rapprochent davantage de l'absolu (1). La philosophie de Descartes dit que ce sont des idées innées, c'est possible, peu nous importe ; Dieu nous garde de mettre le nez dans la querelle célèbre des nominaux et des universaux ; nous voulons seulement constater un fait étrange et inexplicable : tous les jours on voit des enfants,

(1) C'est dans ce sens qu'on flétrit du nom d idéalistes les hommes qui, ne tenant pas compte des conditions matérielles de la vie et du monde, rêvent dans les sciences, les arts, la morale, la politique, des perfections impossibles.

des ignorants, des barbares admettre en tout et sans sourciller, comme une chose des plus simples, cette idée formidable d'infini qui comprend tout et sous laquelle toute définition se cabre et se dérobe.

« Nous avons, dit M. Cousin, l'idée la plus précise de l'infinité, et cette idée n'est pas en nous un raffinement métaphysique, c'est une conception simple et primitive qui nous éclaire dès notre entrée en ce monde, lumineuse et obscure tout ensemble, expliquant tout et n'étant expliquée par rien, parce qu'elle nous porte d'abord au faîte et à la limite de toute explication » (1).

Ainsi, dans ce qui nous intéresse et fait le fond de nos recherches, dans les arts, les esprits jeunes et incultes vont de prime-saut aux figures les plus simples.

L'art de l'enfance ou l'enfance de l'art procèdent partout de même façon. Les gamins qui charbonnent les murs, les Sauvages, les Indiens, les Chinois, les Egyptiens, les Etrusques, les Bysantins, tous représentent et dessinent les objets par un simple trait, un trait moyen graphique au-delà duquel il n'y a plus rien. C'est l'obstruction la plus grande des formes qui soit possible ; c'est le dessin géométrique pur qui ne voit dans

(1) Cousin : *Du Vrai, du Bien et du Beau.*

les choses que le contour amené à une expression la plus déliée : la ligne ; il ne tient compte ni de l'épaisseur, ni de la dimension, ni des saillies, ni des accidents, ni des ombres, ni des couleurs, ni des différences de nature, de surface, d'épiderme, de tissu ; il ne tient compte, en un mot, d'aucune des conditions propres ou extérieures qui nous rendent les objets sensibles et établissent leur existence, leur réalité ; de telle sorte que le dessin géométrique qui se rapproche tellement de l'absolu qu'au-delà c'est le néant, suffit parfaitement pour donner une idée des objets matériels aux intelligences les plus neuves. Ce fait d'expérience qui se renouvelle à chaque instant sous nos yeux est vraiment admirable et prouve bien que l'idée de l'infinité est une conception pure qui nous appartient en propre, comme une faculté naturelle.

Sommes-nous suffisamment édifiés sur cet élément spirituel du beau qu'on nomme idéal ? Je le pense ; ce qu'on pourrait dire de plus n'ajouterait pas grande lumière à ce que nous en savons.

S'il est entendu que nous avons naturellement l'idée la plus précise de l'infinité, tenons-nous pour pleinement satisfaits ; c'est cette idée que nous prendrons pour la substance intime, l'élément suprême du beau.

§ III

Après cet élément invariable et supérieur, nos observations nous donnent un élément matériel qui varie et se multiplie dans des proportions qui échappent à toute mesure, un élément universel. La nature est inépuisable dans ses créations ; « notre esprit se lassera plutôt de concevoir que la nature de produire » (1) et l'homme change suivant les climats, les temps, les races, les sexes, les âges, suivant les influences diverses du milieu où il est appelé à vivre. C'est le côté saisissable du beau, le côté matériel qui frappe notre esprit par l'intermédiaire des sens et prête le flanc à l'observation.

Un beau spectacle, un bel arbre, une belle action, un beau livre, un beau chant ne me sont sensibles qu'autant que je les vois ou les entends. Cet élément est donc essentiellement un élément matériel et variable à l'infini.

Or, cet élément matériel, quand nous donne-t-il l'idée du beau ? Toutes nos observations en font foi, c'est quand il nous fait penser à la perfection représentée dans l'infini. Quelles sont les conditions où se développe cette idée ? Pour répondre nous n'avons qu'à dérouler par ordre les

(1) Pascal : *Pensées*.

faits généraux que nous avons mis hors de page à chaque expérience. Ces faits affectent nécessairement une allure dogmatique qui sent l'école, mais il est impossible d'y échapper ; quand on généralise, on tombe inévitablement dans les formules ; les observations faites dans l'ordre physique se résument dans les faits généraux suivants :

Les idées d'infini, d'absolu qui constituent la substance spirituelle du beau ou l'idéal sont absolument nécessaires ; sans ces idées qui viennent illuminer les objets comme des rayons échappés à la gloire céleste, le beau n'est pas visible.

Les idées supérieures découlent naturellement d'un effet simple.

La simplicité dérive de la tendance continue des parties diverses à l'unité, variété dans l'unité.

L'unité résulte d'un ensemble harmonique.

L'harmonie s'établit par l'accord de parties diverses pour former un tout sur une donnée principale.

Cet accord est harmonique tant qu'il se compose des efforts irréguliers, passionnés et persistants de chaque partie pour prendre place à un ordre dans le tout, sans pouvoir jamais s'y absorber ni s'en détacher complètement.

Cet accord est d'autant plus près de l'absolu qu'il est plus simple, il est d'autant plus simple

qu'il se rapproche le plus de l'unité, qu'il se dégage le plus de la matérialité par le sacrifice des détails au profit d'une dominante.

Par contre, plus cet accord est près de l'unité, plus le mouvement, l'apparence de la vie lui sont nécessaires ; l'immobilité le tue.

Toutes ces déductions se tiennent, s'enlacent, s'enroulent les unes dans les autres, de manière à former comme une sphère élastique, vibrante et animée qu'entraîne dans son mouvement la grande loi d'amour ; de l'attraction universelle loi que nous avons désignée sous le nom de grande loi du sacrifice.

Cette sphère devient alors l'image de l'unité, de la perfection mutuelle ; l'unité, la perfection absolue n'existe que dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu seul en qui la plénitude de la science est contenue sous la forme de l'unité.

Dans l'ordre moral, nous avons recueilli un faisceau de faits analogues. Les voici :

L'extrême simplicité est le caractère suprême du beau moral.

Le dévouement, le désintéressement sont le signe indélébile de l'amour du beau en action, c'est le sacrifice volontaire et spontané des intérêts matériels au profit d'une idée supérieure, utile ou généreuse.

La simplicité résulte du détachement le plus

complet possible des intérêts mondains en vue de l'idée dominante.

Plus l'idée morale est élevée au-dessus de la portée des habitudes, des forces naturelles de l'homme, plus il faut que l'on sente palpiter la fibre humaine pour établir le caractère de la vérité.

On le voit, ces déductions s'accordent aussi pour proclamer la loi du sacrifice comme condition première du beau. Mais, par suite de l'intervention de la liberté qui peut attirer la sincérité des œuvres humaines, elles exigent impérieusement une seconde condition qui vient contrebalancer la loi du sacrifice en lui donnant l'accent et la force de la vérité, de la réalité, de la vie.

§ IV

En ramenant ces déductions générales à leurs termes les plus simples, il est visible que le beau se réduit à deux éléments essentiels, deux termes en opposition, l'un supérieur, l'autre inférieur ; l'un idéal ou spirituel, l'autre matériel qui tient à la nature.

Ainsi, nous avons d'un côté l'unité absolue, parfaite, divine qui sert de but invariable ; de l'autre, l'unité naturelle, complexe, variable dans ses modes qui tend constamment, par des efforts

de simplification et de sacrifice, à se rapprocher de l'unité parfaite.

Le beau résulte de l'élan qui emporte le terme inférieur vers le supérieur, le fini vers l'infini, la créature vers le créateur ; c'est un mouvement composé d'efforts successifs plus ou moins ardents, passionnés que contrarie le contre-poids nécessaire de la réalité, de la vérité vivante qui retient le terme inférieur dans les conditions naturelles et lui sert comme de lest dans son ascension ; ce mouvement n'est pas régulier, il ne peut pas l'être ; il se produit par exaltation, par transports d'enthousiasme, par bonds, pour ainsi dire ; car comme le remarque très bien Pascal : « Ces grands efforts d'esprit où l'âme touche quelquefois, sont choses où elle ne se tient pas. Il y saute seulement comme sur le trône, non pour toujours, mais pour un instant seulement. »

Ces deux termes ne peuvent être en équilibre car ils sont de nature diamétralement opposée, l'un essentiellement spirituel, l'autre essentiellement lourd et matériel ; il n'y a pas parité entre eux, il y a opposition ; s'il y avait équilibre, ce serait par défaut d'idéal, d'une part ; et défaut de vérité, de l'autre ; dans ce cas l'égalité produirait la nullité, la négation, l'inertie.

Le beau résulte de l'écart en hauteur des deux

termes unis par le lien de l'aspiration, plus l'homme aspire par le sacrifice à monter dans l'idéal pour se rapprocher de la perfection infinie, plus il doit s'assurer du terrain et prendre appui sur la terre ferme, sur la vérité naturelle ; sans quoi, comme un cerf-volant dont la ficelle casse, le contre-poids lui manque et il se perd dans le vague de l'indéfini, de l'insaisissable, dans les limbes où nagent les esprits sans solidité. Ainsi s'expliquent les divagations nébuleuses des spiritualistes purs, des utopistes, des rêveurs, des idéalistes, esprits affranchis de tous les liens de la réalité et qui échappent au bon sens naturel ; ce sont des forçats qui ont rompu la chaîne des nécessités douloureuses de ce monde et que repoussent également les lois divines et humaines.

En même temps, plus l'homme prend pied dans la matière, s'enfonce dans le sein de la nature, dans les entrailles de la réalité, moins il doit perdre de vue la lumière de la vérité divine, sans quoi le sens moral lui fait défaut, l'idéal disparaît et il patauge dans la boue, dans la corruption de tous les vices de nature.

De là viennent les matérialistes impurs plongés dans les recherches décevantes et morbides de la sensualité, les amoureux exclusifs de la forme, les prophètes de l'art pour l'art, les réalistes

terre-à-terre dont le museau fouille incessamment la fange ; de là, en toute chose, les esclaves de la lettre qui tue.

D'après ces principes, il est clair que le degré de beauté des choses de ce monde, qu'il s'agisse des objets matériels que nous offre la nature ou des faits et gestes de l'humanité ; les uns et les autres n'exprimant la beauté qu'autant qu'ils tendent vers l'infini par le sacrifice, peut se mesurer suivant le rapport dans lequel se combinent les deux éléments ; la vérité divine fixe dans son unité lumineuse, la vérité naturelle variable dans ses modes, invariable dans ses aspirations désintéressées vers le centre commun.

Plus l'expression de la vérité naturelle sera simplifiée dans ses détails, débarrassée d'intérêts matériels et en même temps forte dans ses accents et ses caractères constitutifs, plus l'idée morale supérieure dont notre âme a soif et qu'elle recherche avec passion se dégagera et deviendra resplendissante.

Par contre, plus l'expression de cette vérité naturelle sera embarrassée de détails, compliquée dans ses formes, chargée, touffue, déréglée, sans harmonie, sans lien qui maintienne les parties diverses dans un rapport d'ordre et d'unité, plus la lumière de la vérité supérieure s'obscurcira et tendra à disparaître.

D'après ces principes, on voit le moyen d'établir une distinction facile entre ce qu'on appelle les choses élevées et les choses infimes, les esprits d'élite et les esprits vulgaires, les actions éclatantes et les actions communes, les œuvres distinguées, sublimes et les œuvres grossières et qui sentent la corruption.

D'après ces principes, on peut dire que l'idéal est comme une flamme qui monte et resplendit d'autant plus qu'on lui donne plus de matière à dévorer. Cette flamme désigne et met le beau en lumière en tout et partout en ce monde.

CHAPITRE II

Définition du Beau

Les deux termes du beau, tels que nous venons de les reconnaître, l'un supérieur et divin ; l'autre, essentiellement matériel et humain, nous amènent à une définition, conséquence inévitable de tout ce qui précède ; nous la donnons pour ce qu'elle vaut, sans y ajouter plus d'importance qu'à toute autre, toute définition étant nécessairement incomplète ; elle aura pourtant son utilité en nous servant de terme de comparaison avec celles qui ont cours dans les écoles philosophiques. Voici cette définition dans sa simplicité :

Le beau, c'est l'expression variable dans ses modes, invariable dans son but, des aspirations de l'homme vers la divinité ; il se produit par le sacrifice en s'appuyant sur la vérité naturelle.

Cette définition nous paraît aussi acceptable que beaucoup d'autres, elle a le mérite de justifier et d'expliquer celle de Platon qui paraît un peu vague dans sa sublimité : Le beau, c'est la splendeur du vrai. C'est-à-dire que dans toute chose vraiment belle, on doit sentir la réalité de la vie ou de la matière suffisamment pour être sûr qu'elle est naturelle, qu'elle est vraie ; si, en même temps, elle s'illumine des rayons de la lumière divine, alors elle brille de tout l'éclat du beau, le vrai devient splendide et le beau c'est la splendeur du vrai.

Cette définition nous donne aussi la raison de quelques autres que nous allons citer. Icelling dit : « Le beau est l'infini représenté dans le fini ».

Cela paraît difficile à comprendre à première vue, mais nous savons que les objets sensibles qui sont finis naturellement prennent le caractère de la beauté en se rapprochant de l'infini par la simplification ; de cette façon on conçoit que le fini puisse donner dans une mesure plus ou moins étendue, une idée de l'infini.

Il en va de même de la définition de Kant, qui dit : « que le beau est l'expression symbolique du bien moral », comme de celle-ci de R. Menge : « Le beau est une perfection visible, image imparfaite de la perfection suprême », expression sym-

bolique ou perfection visible sont nécessairement des figures qui s'efforcent d'exprimer autant que le puissent des figures, le bien moral ou la perfection suprême ; ce qui revient à peu près au même.

Tieck est celui qui se rapproche le plus de notre définition, il dit : « Que le beau est un seul rayon de la clarté céleste, mais qu'en passant à travers le prisme de l'imagination chez les peuples des différentes zones, il se décompose en mille couleurs, en mille nuances ».

Toute fausse modestie à part, nous aimons autant notre définition, elle est plus simple, plus générale et ne fait pas songer au spectre solaire ; nous aimons autant dire : « Le beau, c'est l'expression variable dans ses modes, invariable dans son but, des aspirations de l'homme vers la divinité ». Or, la divinité se résumant dans l'unité absolue, nous retombons dans la définition de Mendelsohn : « L'essence du beau est l'unité dans la variété ».

Je laisse de côté la définition d'Hégel : « Le beau, c'est l'identité de l'idée et de la forme ». C'est là évidemment une définition de panthéiste qui prétend identifier l'esprit et la matière ; Dieu et son œuvre. En admettant ce système, l'âme serait identique au corps, ce que contredit l'expérience ; la perte d'un ou de plusieurs membres

ne diminue pas sensiblement la force, l'action et l'activité des facultés de l'âme. Dans tous les cas on ne voit pas où serait la beauté ; si c'est l'identité de l'idée et de la forme, tout est beau dans la nature ; et l'idée de pot est identique à sa forme, donc, le premier pot venu est une belle chose, digne de toute notre admiration.

L'idée du philosophe étant indubitablement identique à sa forme, M. Hégel doit nous paraître bien beau.

Que conclure de tout cela ? Que les définitions se valent et ne prouvent pas grand chose. Si nous avons établi clairement les deux éléments simples du beau : l'idéal se dégageant par la loi du sacrifice est maintenu en vue par le contrepoids de la réalité, de la vérité naturelle ; ce résultat doit nous suffire.

§ VI

DON QUICHOTTE ET SANCHO PANÇA

Pour mettre dans tout leur jour et rendre plus sensibles encore les éléments du beau, on me permettra de m'étayer de l'autorité d'un grand écrivain : De Cervantès. Dans son célèbre roman de Don Quichotte, ces deux éléments sont admirablement isolés et figurés dans la personne des

deux héros qui en font le sujet. Le chevalier de la triste figure représente dans toute sa pureté un esprit supérieur dégagé complètement de la croûte impure des intérêts matériels, plein d'amour et de dévouement pour le bien, pour la vérité suprême, et tellement tendu vers l'idéal qu'il perd tout sentiment des exigences de la vie pratique et des conditions de la réalité ; les moulins sont pour lui des géants, les paysannes des princesses, les auberges des palais pleins d'enchantements. A côté du sombre et maigre hidalgo trotte paisiblement son écuyer, le bon gros Sancho Pança, pour qui l'idéal est lettre morte, mais qui porte dans son cœur et dans son ventre un appétit insatiable pour tous les biens de ce monde. Son bon sens pratique et à fleur de terre ne quitte jamais le terrain solide ; il s'établit carrément sur la sagesse expérimentale et proverbiale, comme sur son âne, et chevauche ainsi sans trop de dommages, à travers les obstacles, les périls et les nécessités de nature qui embarrassent le chemin de la vie.

En isolant ainsi ces deux éléments du beau, dans deux types juxtaposés, le génie de Cervantès montre clairement à quel excès ridicule peut arriver l'idéalisme affranchi de tous liens, et dans quelle vulgarité grossière tombe l'esprit 'égoïsme et de sensualité. Versez quelques

gouttes du gros bon sens de l'écuyer dans le cerveau creux de son maître pour lester et faire contrepoids à l'idéal, et vous en faites à l'instant un esprit de premier ordre qui voit les choses aussi bien par les grands côtés que par les petits, vous en faites un homme plein de distinction et de jugement, de générosité et de prudence, sur lequel le ridicule ne trouve plus rien à mordre et qui entraîne l'admiration à sa suite. De même, faites germer quelques grains d'idéal sous le crâne épais de Sancho, et cette nature mal dégrossie se dépouille immédiatement des scories immondes qui l'encroûtent; sa sensualité s'épure, et sans quitter le chemin sûr de l'expérience, son esprit s'élève et porte ses visées au-dessus de l'horizon terrestre.

Pour tracer ce parallèle étrange et saisissant qui semble symboliser la querelle interminable de l'idée et de la forme, de la théorie et de la pratique, de la rêverie et du sens commun, de la poésie et de la prose, l'auteur a mis en œuvre un procédé bien simple, il s'est contenté de poser chacun de ses types dans une donnée exclusive qui frise la caricature et donne lieu constamment à des scènes d'un comique du meilleur aloi. Il en est résulté un chef-d'œuvre qui a fait la joie de trois siècles et fera celle de l'avenir.

§ VII

IDÉES MODERNES SUR LE BEAU

Dans tout ce qu'on vient de voir il n'y a rien de bien nouveau ; nous n'avons pas la prétention d'avoir trouvé quelque chose qui n'ait été observé et dit déjà. Ainsi, la loi du sacrifice a été reconnue depuis longtemps comme étant le moyen le plus certain pour arriver au beau moral. On savait depuis longtemps que c'est par l'abnégation, le désintéressement, que les grandes âmes se manifestent. M. de Géraudo a dit : « Les bonnes actions deviennent de belles actions en tant qu'elles se décorent par la générosité du sacrifice »; s'il nous revient un mérite dans le dégagement de cette loi, c'est d'avoir montré qu'elle s'appliquait aussi bien aux choses de l'ordre matériel qu'aux choses de l'ordre moral. Cette loi commune de simplification n'est admise, en général, que par quelques artistes à qui la pratique de l'art l'a enseignée. Les philosophes dont l'œil est moins exercé à l'observation des aspects divers de la nature et des moyens d'imitation, ce qui demande des aptitudes et des études spéciales, s'obstinent encore à établir des catégories ; pour classer les genres de beautés diverses, ils distinguent le beau dans la nature, le beau dans les

arts, le beau dans les mœurs, le beau relatif, le beau absolu et chaque genre de beauté a ses conditions et ses manières d'être, de telle sorte que chaque objet s'habille à sa façon et joue un air à part sans s'inquiéter de l'harmonie générale.

Il n'y a pas à faire des catégories ; la loi du sacrifice commande dans les deux ordres. Tout sujet, quelle que soit sa nature, qui veut s'élever au-dessus du beau doit consentir à se dépouiller, celui-ci de ses particularités, celui-là de ses intérêts matériels ; et de part et d'autre, plus le sacrifice est grand plus l'idée de beauté grandit en lumière et en intensité. S'il y a une différence à signaler, c'est celle qui peut résulter de l'intervention de la liberté dans l'ordre moral, où elle porte quelquefois le trouble et le mensonge. C'est ce qui fait que l'observateur, au point de vue moral, a besoin de garanties plus complètes et mieux contrôlées.

Dans tout cela, s'il y a progrès, il est tout dans l'assimilation des conditions propres à chaque genre. C'est un progrès de simplification et d'ordre qui ramène la question à ses termes les plus simples.

Outre la loi du sacrifice, nous avons reconnu une autre loi qui la complète, c'est celle que nous avons nommée la loi du contrepoids de la vérité naturelle, qui agit en sens inverse de la

première. Cette loi, nous ne l'avons vue exprimée nulle part régulièrement, quoiqu'elle se fasse sentir en tout. Elle établit une des conditions principales du beau, condition sans laquelle le beau échappe à nos prises, condition que nous avons constatée dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique, où hommes et choses se dépouillent par le sacrifice des intérêts particuliers, tout en conservant, néanmoins, les grands traits, les accents de réalité qui accusent et caractérisent leur physionomie propre et leur nature, condition que nous vérifierons et constaterons de nouveau d'une manière plus certaine encore, dans l'examen des œuvres de l'art.

Comment se fait-il que personne n'ait rien dit de cette loi essentielle du beau ? Pascal seul, à notre connaissance l'a indiquée dans un passage de ses pensées que nous avons cité plus haut et que nous reproduisons ici, où il se trouve mieux à sa place. Il dit : « Je n'admire point l'excès d'une vertu comme la valeur, si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée, comme en Epaminondas qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité ; car autrement ce n'est pas monter, c'est tomber. On ne montre pas sa grandeur pour être dans une extrémité mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux ; mais peut-être que ce n'est qu'un

soudain mouvement de l'âme de l'un à l'autre de ces extrêmes et qu'elle n'est, en effet, qu'en un point, comme dans le tison de feu (qu'on tourne), soit, mais au moins cela marque l'agilité de l'âme, si cela n'en marque l'étendue » (*Pensées* de Pascal, art. 6, § 21, p. 81). Ces deux extrêmes entre lesquels l'âme se meut dans un transport de passion idéale, qui se contrebalancent et se contrôlent l'un par l'autre, rentrent parfaitement dans les conditions que nous croyons avoir établies. C'est vraiment un bonheur de pouvoir ainsi étayer nos déductions de l'autorité du grand nom de Pascal, car, à part lui, tous les autres nous manquent.

Platon, dans son dialogue du grand Hippias, dit : « Que le beau ne doit être cherché dans rien de particulier, dans rien de relatif ; que tel ou tel objet peut être beau mais qu'il ne l'est pas par lui-même, et qu'il existe, au-delà des choses individuelles, un beau absolu qui fait la beauté. » — « Qu'on y pense, s'écrie M. Cousin à ce propos, c'est l'idée seule du beau qui fait que toute chose est belle ! »

Eh oui, sans doute, grands philosophes, c'est l'idéal seul qui confère la beauté ; mais dans quelles conditions se développe-t-il ? Dans quelles circonstances vient-il illuminer la matière pour l'œil de l'homme ? C'est là ce qu'il fallait mon-

trer. Vous vous attaquez à la cause qui vous échappe et vous n'observez pas les effets qui, seuls, sont à notre portée. Il faut reconnaître, cependant, que M. Cousin s'est incliné sans la voir devant cette loi de vérité que nous revendiquons et que nous nous sommes efforcés de mettre en pleine lumière. Voici ce qu'il dit dans deux passages de son livre du *Vrai, du Beau et du Bien* : « Le génie est une perception prompte et sûre de la juste proportion dans laquelle l'idéal et le naturel, la forme et la pensée se doivent unir. Cette union est la perfection de l'art, les chefs-d'œuvre sont à ce prix » ; plus loin, il ajoute : « C'est le cœur mêlé à la logique qui fait la vraie éloquence ; c'est le cœur mêlé à l'imagination qui fait la grande poésie. Songez à Homère, à Corneille, à Bossuet ; leur trait le plus caractéristique c'est le pathétique, et le pathétique est le cri de l'âme ».

Eh bien, le cœur, le pathétique, le cri de l'âme qu'est-ce autre chose qu'une condition de réalité, de vérité qui a sa racine dans les entrailles mêmes de la nature humaine et qui fait contrepoids aux conditions idéales de la logique et de l'imagination ?

Un critique contemporain qu'on cite souvent avec faveur, M. Thierry, s'exprime ainsi dans un livre : *De l'esprit et de la critique littéraire chez*

les peuples anciens et modernes (1842) : « Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu ; il est aussi impossible de chercher les caractères du beau hors de la sphère divine qu'il est impossible de trouver hors de cette même sphère le bon et le vrai absolu. Le beau en lui-même n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais à l'ordre spirituel. Dans sa nature propre, le beau n'est pas variable, car cela seul est variable qui est relatif et l'absolu ne peut varier. Plus l'esthétique se tiendra près de cette nature absolue, plus elle puisera ses conseils à la source des attributs mêmes de Dieu et plus aussi elle consacrera de lois solides, de principes fixes et généraux ».

C'est fort bien dit et à coup sûr personne ne contestera que Dieu ne soit l'essence du beau et que la conquête de ses attributs ne soit le but suprême de l'esthétique. Mais, encore une fois, c'est parler comme Platon ; vous restez dans les nuages du spiritualisme pur.

L'esthétique est la langue des arts, elle parle aux sens avant tout ; pour parler aux sens, elle doit employer des moyens sensibles, matériels : les lois solides, les principes fixes que vous lui conseillez, où les prendre ? Pour se pénétrer des attributs divins et les figurer, quels moyens l'esthétique devra-t-elle employer ? C'est là la question. L'idéal est absolu, sans doute, il est insai-

sissable de sa nature ; mais en vertu d'une autorité supérieure, il existe en nous, notre âme en a soif ; l'amour de l'infini la dévore ; or, quand notre âme est frappée par un objet de la nature ou une action touchante qui mettent en vibration cet amour de l'infini, de la perfection suprême, elle peut remarquer dans cet objet ou cette action, certaines conditions d'état qui sont appréciables à l'œil de l'intelligence. Ces conditions d'état, bien observées, donnent les lois solides, les principes fixes que vous demandez. C'est d'une part, la loi du sacrifice réglée par l'harmonie, et d'autre part, la loi de la vérité naturelle ou du contrepoids.

Après cette explication, nous admettrons volontiers cette conséquence d'application que M. Thierry donne ensuite et qui ne ressortait pas clairement des principes établis plus haut.

« Deux choses seront donc nécessaires dans les œuvres de la littérature et des arts, de la fidélité et du talent dans l'emploi des matériaux que fournira l'ordre sensible, des principes généraux et absolus empruntés à l'ordre métaphysique qui pénètrent et soutiennent de toute part l'édifice et dont ensuite l'action invisible, comme sous les voûtes de pierre d'une église, le chrétien fervent sent la présence secrète de son Dieu ».

Nous admettons volontiers cette conséquence, quoiqu'elle soit encore un peu vague et difficile à

expliquer dans la pratique. Supposons un maître instruit à cette école et qui fait la leçon à un élève, il lui dit : « Sois fidèle à la nature, tâche d'avoir du talent, et en même temps pénètre-toi bien des principes absolus de l'ordre divin » ; l'élève peut être excité par ces belles paroles, mais il ne voit pas un chemin, il ne sait dans quel sens diriger ses études ; il s'agite et tourne sur place sans résultat.

Le maître, imbu des principes que nous avons reconnus, parle à son élève d'une autre façon : « Tu veux, dit-il, faire une œuvre belle ; eh bien, cette œuvre doit être l'expression d'une idée de perfection morale ou physique que tu as en tête ; pour atteindre ce but, sacrifie les détails pour le triomphe de l'idée dominante dans l'objet qui te sollicite, dominante de ligne ou de couleur, d'effet ou d'expression, d'élégance ou de force, de grâce ou de sévérité à ton choix ; mais, en sacrifiant ces détails, conserve avec soin les accents de réalité, les principaux caractères de physionomie propre qui appartiennent à cet objet. A notre avis, ces conseils qui dérivent directement des lois que nous avons reconnues sont d'une application plus précise ; ils supposent, néanmoins, une série de règles secondaires qui viendront à leur ordre quand nous serons arrivés à la théorie des arts.

Ces conditions du beau sont si peu connues, si peu pratiquées à notre époque, que voici comment un critique apprécie l'art contemporain : « Aujourd'hui, ce qui après la science, tient le premier rang dans notre société, c'est l'art ; et il est visible que l'art est polythéiste ou si l'on aime mieux panthéiste, ce qui n'est qu'une différence de mots. Comme les anciens, nos peintres et nos sculpteurs divinisèrent la nature, ils ne voient rien au-delà de la forme et de la couleur. On ne comprend plus ni la foi naïve des premiers maîtres ni l'idéal que Michel-Ange plaçait : *Nel bel eh età un coggio overno,* dans la beauté que ne changent ni les ans ni l'hiver (Sumet V.) ; l'art pour l'art, c'est la devise de notre temps. En dehors de Ary Schœffer, qui donc sent aujourd'hui que la forme et la couleur ne sont qu'une enveloppe et qu'il faut chercher plus haut l'éternelle beauté ? L'art n'a-t-il pas à souffrir de cette conception étroite ? A n'admirer que la vérité, n'en devient-on pas l'esclave ? Je laisse à juger aux connaisseurs » (Edouard Laboulaye : *Débats,* 3 février 1860).

Voilà où l'on en est en 1860 ! Dans le beau on ne voit on ne recherche que le côté matériel, l'idéal a disparu. Cet amour exclusif pour la vérité sensible à qui nous devons des œuvres pleines d'intérêt à défaut de grandeur, a pour

cause particulière la création romantique de 1830 contre l'école de David. Le grand peintre, au lieu de s'appuyer sur l'étude directe de la nature, avait eu le tort de donner pour modèle d'imitation l'art antique, de même qu'il puisait ses inspirations idéales dans l'histoire et les idées des Grecs et des Romains. Son école, en dépensant beaucoup de talent, n'est après tout qu'une contrefaçon, un surmoulage infidèle et quelquefois ridicule d'un art qui n'est ni dans nos idées, ni dans nos mœurs.

Ainsi depuis le commencement du siècle, l'art est ballotté entre les principes de convention classique et la recherche de la vérité matérielle prise par les petits côtés, entre le faux goût académique et le goût précieux de la sensualité poussé quelquefois jusqu'au laid, jusqu'à l'ignoble. Nous avons vu des œuvres d'une vérité à faire frémir la nature.

Après tout, cet amour de la vérité, de la nature est une excellente disposition, c'est un symptôme heureux dont il faut féliciter nos artistes, c'est un des degrés de l'échelle qui conduit au beau. Si l'idéal fait encore défaut, à qui la faute ? Il ne faut pas en charger les artistes plus que les autres, ils sont de leur temps, avant tout. C'est la faute de tout le monde, la faute des idées qui dominent aujourd'hui et qui nous poussent aux

préoccupations matérielles ; les principes de morale sociale qui font loi et dirigent tous les esprits appartiennent à cette grande école dont Sancho Pança est le grand prêtre ; c'est l'école du bon sens, du juste milieu, de la médiocrité en tout. La philosophie moderne, par la bouche des professeurs, prêche la modération en toute chose, et montre à la jeunesse cette bonne et douce voie moyenne qui chemine entre deux extrémités également dangereuses : le spiritualisme et l'empirisme. Elle convie ces deux ennemis éternels à venir se concilier sur le terrain neutre de l'éclectisme ; l'éclectisme c'est l'école du milieu honnête et bourgeois, c'est un pont jeté entre deux abîmes, le bourbier plein de corruption du sensualisme d'un côté, et de l'autre, le vide nuageux et sans limites de l'idéalisme. C'est le plancher des vaches de la sagesse, plancher vulgaire mais solide que nous aimons, où se tient le sens commun pour éviter la boue et les brouillards, loin de tout excès, de tout péril et de toutes les folles tentations qui mènent au sublime ou à la folie, ou qui nous font trébucher dans les sentiers de l'orgie, il vit honnêtement dans le contentement de soi-même. Commodément porté sur ce pont volant, le philosophe éclectique peut juger sainement des erreurs et des égarements des hardis voyageurs qui suivent l'inconnu ; il voit d'où ils

viennent, il voit où ils vont, il peut leur crier casse-cou quand ils font fausse route ; il est bon pour juger et recueillir les naufragés et les embaumer dans de belles oraisons funèbres ; quant à lui, il reste au port ; il admire et glorifie Christophe Colomb, mais il ne tient pas à découvrir un nouveau monde.

Telles sont les idées de notre temps, elles sont bonnes pour le train de la vie commune, bonnes pour tenir la société dans un état sain et modéré, bonnes pour favoriser les études historiques, archéologiques, tous les genres d'appréciation critique ; mais dans les arts, elles tuent la passion qui seule les vivifie.

En cherchant à concilier, à rapprocher les deux termes du beau, l'idéal et le naturel, la philosophie moderne ne voit pas qu'elle les annule l'un par l'autre, elle ne voit pas que la beauté résulte de l'écart des deux termes en opposition, de la passion qui s'efforce de marcher dans l'infini et à qui la raison fait contrepoids en prenant de solides attaches dans le sein de la réalité, de la nature.

Saint-Etienne, imp. MÉNARD, rue Gérentet, 14.

86-B5219

Table

Introduction

La

La mer 23
La ligne d'horizon 29
Le Desert 41
Le soleil couchant 47
Le soleil levant 58
Le feu d'artifice 60
La nuit 63
La bruit de l'natture 76
Le Chêne 78
Le lion 80
L'aigle 83
La rose 86
Le chant de l'alouette et du rossignol 89
Le bleu du ciel et la verdure 91
La montagne et la plaine 92
L'amour 99
Le centre spirit natural 111
La simplicité 118
Les elements du beau 123
L'ideal 126
Destruction du beau 139
Don Quichotte et Sancho Panza 142
Vie modernes sur la scene 145

fin.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 8293